

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV
(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



**EL SILENCIO MUSICAL EN LA LITERATURA : CARLOS
OBREGÓN Y JORGE GAITÁN DURÁN**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Daniela Hernández Gallo

Bajo la dirección de la doctora
Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid, 2012

**El silencio musical en la literatura. Carlos
Obregón y Jorge Gaitán Durán.**



Daniela Hernández Gallo

Directora: Dra. Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología,
Universidad Complutense de Madrid.

«Fuimos a escuchar el silencio
y el silencio nos respondió.»

Miguel Ángel Bernat: *La belleza del silencio*.

A Pedro y Eugenia.

A Nicolás.

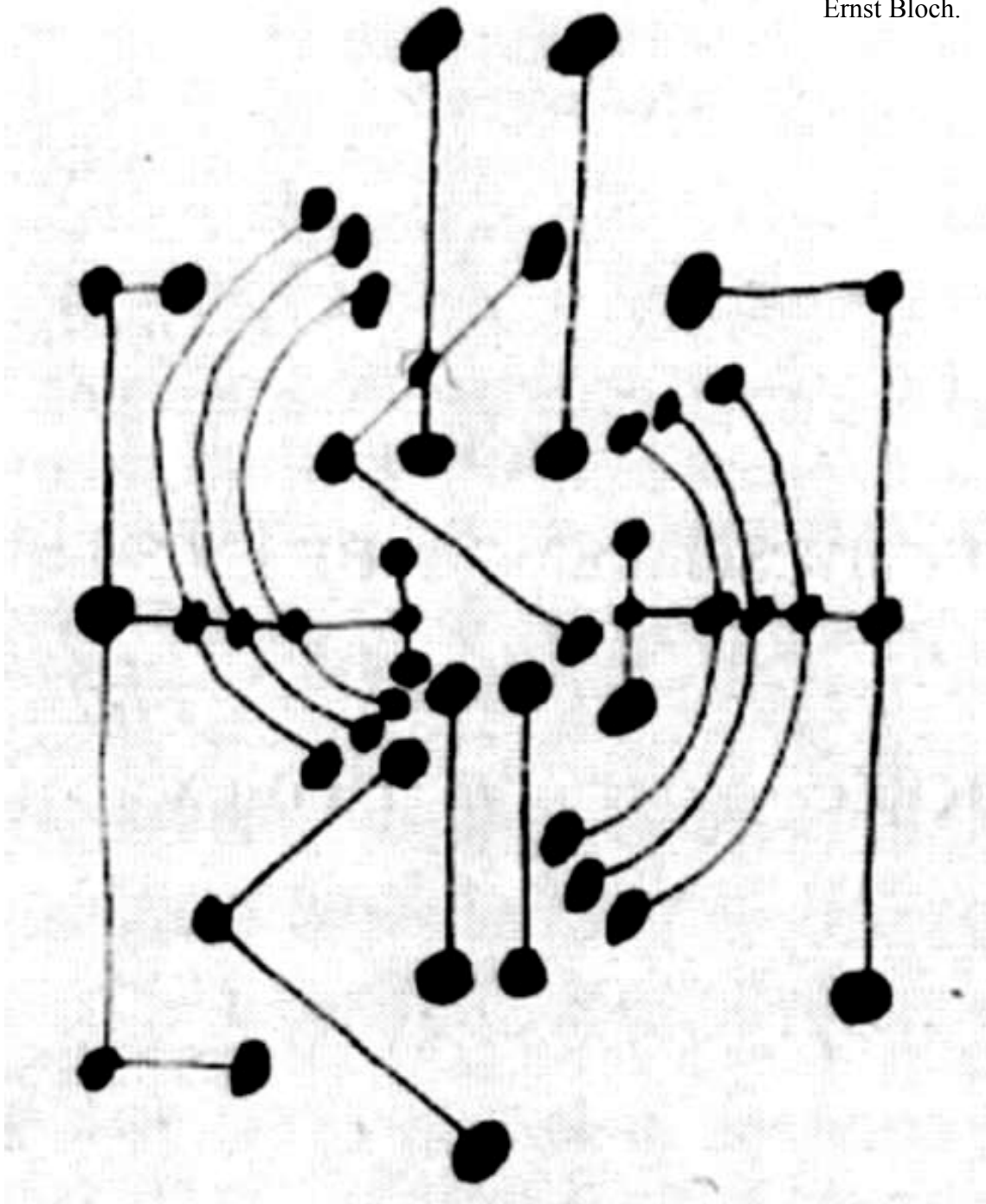
A mi familia.

Gracias, Rocío.

Con amor, Javier.

«La música no llena el espacio: lo crea.»

Ernst Bloch.



«Verdaderamente, la operación musical, como la iniciativa
«poética», es una acción inaugural, y por ello merece el nombre de
Encanto antes que el de magia. Porque el Encanto es magia en el sentido
figurado, una impronta mística y no mágica.»

Vladimir Jankélévitch.

INDICE

	Pág.
0. Introducción.	7
1. Metodología.	11
1.1. Aproximaciones críticas de la teoría.	11
1.2. Aproximaciones críticas del análisis de los autores.	17
1.3. Hipótesis de trabajo.	22
2. El silencio en la música.	24
2.1. Silencio y música: definición.	24
2.2. Panorama musical: siglos XIX y XX.	29
2.2.1. La música y los románticos.	30
2.2.1.1. La concepción de G.W.Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770-1831)	31
2.2.1.2. Arthur Schopenhauer (1788-1860) y F.W.J. Schelling (1775-1854).	34
2.2.1.3. Otras posturas: Richard Wagner (1813-1883), F.W. Nietzsche (1844-1900) y Gustav Mahler (Bohemia, 1860-1911).	35
2.2.2. El siglo XX.	36
2.2.2.1. Arnold Schönberg (Viena, 1874-1951) y el dodecafonismo.	38
2.2.2.2. Vladimir Jankélévitch (1903-1985) y lo inefable.	40
2.2.2.3. La música contemporánea.	40
2.3. La música como expresión de sentimientos.	43
2.4. La temporalidad en música y silencio.	46
2.5. El diálogo del silencio musical.	53
3. El silencio musical en la literatura.	57
3.1. El espacio de sugerencia: el silencio espacial.	57
3.2. El diálogo poético durante el silencio espacial	64
3.3. El silencio espacial, un silencio no ontológico	70

	Pág.
3.4. Diferencias y conclusiones entre el silencio musical y el silencio espacial.	70
4. Las maneras del silencio: diálogo entre los diez toros del zen y la mística católica.	73
4.1. “Las diez etapas del despertar”.	76
5. Geografía del silencio: Carlos Obregón Borrero y su <i>Obra Poética</i>.	100
5.1. Biografía.	100
5.2. «El silencio del fuego»	106
5.2.1. <i>Distancia destruida</i> .	107
5.2.1.1. El exilio del extranjero.	107
5.2.1.2. El final del viaje: la alianza.	151
5.2.2. <i>Estuario</i> .	160
5.2.2.1. “Silencio de fuego”.	160
5.2.2.2. “Días del monje”.	175
5.2.2.3. “Peregrinaje: Elohim”.	184
5.2.2.4. “El tiempo contemplado”.	190
5.2.2.5. “Domingo”.	197
5.2.2.6. “Cantos”.	201
6. Jorge Gaitán Durán: Encuentro con una mirada.	216
6.1. Vanguardia tímida: primer panorama literario colombiano (principio del s. XX- 1950).	216
6.2. Una época en conflicto (la década de los años cincuenta en Colombia).	221
6.3. Vanguardia olvidada: segundo panorama literario colombiano (1950-1970) dentro de la postmodernidad.	223
6.4. Biografía.	228
6.5. El silencio de <i>Diario de un viaje (1950-1960)</i> .	229
6.5.1. El <i>Diario</i> , libro vanguardista y transgresor de géneros.	229
6.5.2. Encuentro con una mirada.	233
6.5.2.1. El viaje de vuelta.	234
6.5.2.2. El retorno al mundo interior.	237
6.5.2.3. Las sensaciones fotográficas.	240
6.6. «Ardió el sol en la tierra». <i>El silencio en Si mañana despierto</i> .	248

	Pág.
6.6.1. Introducción.	248
6.6.2. <i>Si mañana despierto.</i>	250
6.6.2.1. Primera parte: “La tierra que era mía”.	250
6.6.2.2. Segunda parte: “Sospecho un signo”.	273
6.6.2.3. Tercera parte: “Si mañana despierto”.	278
6.6.2.4. Cuarta parte: “Veré esa cara”.	291
6.6.2.5. Quinta parte: “Luz de mis ojos”.	298
6.6.2.6. Sexta parte: “Despertó tu desnudo”.	305
6.6.2.7. Séptima parte: “Sé que estoy vivo”.	316
6.6.2.8. Octava parte: “Nos separaban dioses”.	327
7. Conclusiones.	341
8. Bibliografía.	362
9. Apéndices.	1
9.1. Apéndice de imágenes I: Carlos Obregón Borrero.	1
9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán.	4
10. Anexos.	28

0. INTRODUCCIÓN.

«Más allá del silencio existe aún silencio».

Pere Gimferrer.

El silencio es un bien escaso. La sociedad actual está sumergida en el mundo de la publicidad y los medios de comunicación donde el ruido, los sonidos y el silencio forman parte del acto comunicativo diario. La gente se ha acostumbrado al ruido y los *mass media* temen los espacios de silencio porque son nichos que la competencia ocupará. El flujo de sonidos o ruido continuo espanta el miedo y no permite que exista un momento de escucha. Pareciera que «la modernidad ha transformado al hombre en un lugar de tránsito destinado a recoger un mensaje infinito. Imposible no hablar, imposible callarse...como no sea para escuchar»¹. El ruido entonces es otra palabra, una que no calla y que no se arriesga a no ser escuchada. Pegajosa y monótona es un componente ambiental que interfiere constantemente en el proceso de comunicación. Un borrón de imagen cuya presencia recuerda que el mundo continúa existiendo y que aísla de la quietud del alma:

Lo que ha de hacer el alma en los tiempos de esta quietud, no es más que con suavidad y sin ruido; llamo “ruido” andar con el entendimiento buscando muchas palabras y consideraciones para dar gracias de este beneficio y amontonar pecados suyos y faltas para decir que no lo merece. Todo esto se mueve aquí y representa el entendimiento, y bulle la memoria (que cierto estas potencias a mí me cansan a ratos, que con tener poca memoria, no la puedo sojuzgar);²

El silencio es un espacio de sugerencia muy amplio que se aborda desde varias disciplinas y perspectivas. Para llegar al silencio se unen situaciones, sensaciones o

¹ Le Breton, David. *El Silencio/ aproximaciones*. Madrid. Ediciones sequitur. 2006, pág. 4.

² De Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, capítulo XV tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, págs. 206 y 207.

lugares en los que se ha experimentado recogimiento: una regularidad que envuelve el espacio. Buscar o pretender un silencio implica penetrar en el terreno de lo sensible no expresable, en lo ininteligible, pero no por eso carente de sentido. Acá, en su inefabilidad, radica precisamente la ambigüedad y sugerencia del silencio así como las asociaciones que se hacen por patrones culturales con estados o lugares que dependerán, también, del momento psicológico que la persona atraviese. La intimidad puede resultar placentera o agresiva según como cada cual conciba la soledad. Inevitablemente este viaje a la intimidad remite a lo inefable, a la conexión del silencio con lo religioso, con lo que nos une.

Ahora bien, es pertinente precisar que este estudio no es sobre el silencio en un sentido amplio, sino sobre un silencio concreto, un silencio que no es una ausencia de sonido, sino que es un espacio de sugerencia y de creación que se entiende por medio de la música. Así, dejando de lado en un primer momento las asociaciones conceptuales de la palabra, se puede penetrar en un silencio musical que permite configurar un lenguaje y una distinta manera de sumergirse en la sugerencia. Aunque en un primer momento el acercamiento al silencio literario –que más adelante se denominará silencio espacial- sea más sencillo partiendo del silencio musical, no se debe confundir el hecho de que los dos silencios tienen la misma base, ya que son un espacio de sugerencia donde sonido-palabra y silencio integran la obra. Lo importante en cada caso es comprender que el matiz de diferencia se da principalmente en los diálogos que se entablan bien con la obra musical o con un texto literario. En todo caso el «Silencio, suponiendo que fuese ésta la última palabra de la que nos hiciese partícipes la realidad, no aparece nunca de manera tan elocuente como cuando está precisamente hablando lo real, ya que el silencio disfrazado, cubierto con palabras, es más revelador que el simple silencio.»³.

Por tanto, este trabajo no es un estudio de interpretación del silencio en tanto que tenga un significado pensado por el autor y que se vea reflejado como pausas o espacios en blanco de un texto como sucede en la poética del silencio en los años

³ Rosset, Clément. *Lo Real. Tratado de la idiotez*. Valencia. Pre-Textos. 2004, pág. 37.

setenta españoles. En esta poética del silencio, el espacio de sugerencia es más directo porque llega incluso a actuar como un signo más (por ejemplo el espacio en blanco o expresando lo inefable de la palabra...), mientras que el silencio espacial es espontáneo, el lector necesita un guía, pero el silencio se descubre de manera subjetiva. Es entonces un silencio interno inherente a la naturaleza misma del texto y un elemento activo del mismo porque se crea a partir de la sugerencia, no de los huecos que dejan las palabras. Es una vivencia íntima que se experimenta parecido a lo que Antonio Tapiés en 1969 escribía: «[...]Ante mí se abrió de repente un nuevo paisaje, igual que en la historia del que atraviesa un espejo, como para comunicarme la interioridad más secreta de las cosas. Toda una nueva geografía me iluminó de sorpresa en sorpresa.»⁴. Así la diferencia fundamental radica en cómo se involucra al lector oyente en el silencio espacial ya que la interpretación no se hace en base al estudio de la palabra como salida del silencio, sino del conjunto palabra-silencio porque un texto mismo puede ser en sí una descripción del silencio espacial.

Hay que aclarar que el estudio de este silencio es el producto de un conjunto de vivencias e intereses personales que abrieron en mí nuevos paisajes de sorpresas -como diría Tapiés- que se logran unificar en este trabajo como un viaje en el espacio interior que se descubre en silencio. La primera dificultad fue la necesidad de crear una teoría nueva que interrelacionara dos disciplinas como la música y la literatura pero sin realizar una comparación de estructuras o de estilos. Se buscaba en la música vías que facilitaran y complementaran a la literatura bajo la firme axioma de que en el silencio existe una estrecha relación comunicativa entre las dos disciplinas. Así, se tuvo que crear una teoría sin tener ningún referente anterior y poco a poco ir construyendo los cimientos del silencio musical y espacial. Para terminar de entender el silencio se eligieron dos autores colombianos que publicaron los libros analizados durante finales de la década de los cincuenta y principios de la década de los sesenta: Carlos Obregón Borrero y Jorge Gaitán Durán, dos ejemplos de vivencia de silencio. Carlos Obregón crea en el silencio, es decir, manifiesta desde el principio su vivencia en el silencio

⁴ Tapiés, Antonio en Amorós Maltó, Amparo. "La retórica del silencio", *Los cuadernos del Norte III*, nº 16, 1982, pág. 18.

El silencio musical en la literatura. Carlos Obregón y Jorge Gaitán Durán.

espacial. En Jorge Gaitán Durán el silencio a veces es el conjunto de toda la obra, la vivencia se configura a través de una mirada y, otras veces, es una percepción directa de una mirada que sumerge al lector en el espacio del silencio. En todo caso estos dos escritores son vías distintas de inmersión en el silencio y, por tanto, también de persuasión del lector. La coincidencia de que sean colombianos y hayan publicado en la misma época no es fortuita. Por un lado tengo un interés especial en la literatura y el panorama cultural colombiano porque Colombia es mi país de origen y, por otro lado, responde a la necesidad de acotar en un período y un espacio que sistematizara el conocimiento de la investigación y aislara los conceptos en ejemplos concretos. Además de ser dos vías de inmersión distintas en el silencio también la vinculación con Colombia y el panorama político-cultural de cada autor es radicalmente diferente, lo que añade interés al estudio ya que permite a la vez acercarse y olvidarse del periodo literario elegido. Para cada poemario se decidió una forma de análisis diferente que permite cambiar el ritmo de la lectura como sucede cada vez que nos enfrentamos de nuevo a un poema.

1. METODOLOGÍA.

Esta investigación consta de dos partes diferenciadas que se trabajaron de maneras distintas y después unificadas: una parte teórica donde se realiza la definición y teoría del silencio musical o espacial y una parte más práctica que es el análisis del silencio en los escritores colombianos, que parte de la profundización teórica.

1.1. Aproximaciones críticas de la teoría.

La parte teórica, como se mencionó anteriormente en la introducción, se basa en un estudio conjunto de la música y la literatura que aporta una nueva visión del silencio. La mayoría de los estudios interdisciplinarios entre música y literatura se basan sobre todo en la comparación de estilos o estructuras que parten del sonido y no del silencio⁵, por lo que no se encuentran referentes anteriores del silencio espacial. La teoría de este trabajo entonces es un acercamiento de las dos disciplinas desde algo tan abstracto y subjetivo como el silencio que se crea a partir de la sugerencia, un silencio innato a la propia obra. Para poder penetrar en el silencio es necesario partir de una concepción sobre la música que facilite la comprensión del silencio como elemento de ella. Los estudios que consideran el silencio como un conjunto con el sonido forman parte de la filosofía y la estética de la música. Son este tipo de reflexiones las que se utilizarán en esta investigación para encontrar las vías de comunicación del silencio en música y literatura. Así, es necesario primero aproximarse a un panorama musical y analizar el silencio en la música no como una ausencia de sonido sino como un

⁵ Algunos ejemplos recientes son *Jazz y literatura* de Gregory Charles Stallings, publicado en el 2009 en Valencia en Tirant lo Blanch, *Gerardo Diego y la música* de Ana Benavides publicado en el 2011 por Ediciones Universidad de Cantabria, *Sobre el estilo tardío : música y literatura a contracorriente* de Edward W. Said y traducido por Roberto Falcó Miramontes en el 2009 o *Música y literatura : estudios comparativos y semiológicos* de Carolyn Abbate publicado en Arco/libros en el 2002.

momento en que el oyente escucha el silencio como parte del diálogo que se entabla en una obra musical.

El panorama teórico musical se realizará a partir del siglo XIX porque es cuando nace la musicología como disciplina científica y aparece un gran contenido sobre el sonido, basado esencialmente en el estudio de la armonía. La mayoría de estos estudios vienen de Alemania en donde las cuestiones culturales tomaron relevancia también para la clase media durante el romanticismo que se expandió a todas las artes y se llevó a su máximo apogeo. De esta manera el siglo XIX con su idea romántica del arte como expresión y la música como arte temporal es el momento perfecto para reformular un concepto de música que incluya también el silencio y, así, dejar atrás la clasificación musical teniendo como unidad principal el sonido y sus cualidades. El establecimiento del marco teórico de este estudio tendrá entonces como puntos de partida a los filósofos alemanes **Georg Wilhem Friedrich Hegel** (1770-1831), **Arthur Schopenhauer** (1788-1860) y **Friedrich Schelling** (1775-1854) quienes relacionaron música y poesía y, aunque no tuvieron en cuenta al silencio, consideraron a la música como una subjetividad creadora de representaciones abstractas (Hegel: *Estética. La pintura y la Música*⁶), como una expresión de lo absoluto en una temporalidad que es un suceso momentáneo (Schopenhauer: *Pensamiento, palabras y música*⁷) o como una conexión íntima con el ritmo que posibilita la conexión con otras formas expresivas (Schelling: *Filosofía del arte*⁸). También será relevante el ideal de la convergencia de las artes del compositor, poeta y teórico musical alemán **Wilhem Richard Wagner** (1813-1883), la postura opuesta del filósofo, músico y poeta alemán **Friedrich Wilhem Nietzsche** (1844-1900), quien consideró la música como un ámbito individual que fluye en el fragmento, y, también, la postura del compositor y director de orquesta

⁶ Hegel, Georg W.F. *Estética. La pintura y la Música*, vol. 7. Buenos Aires. Siglo Veinte. 1985.

⁷ Schopenhauer, Arthur. *Pensamiento, palabras y música*. Madrid. Edaf. 1999.

⁸ Schelling, F.W.S. *Filosofía del arte*. Madrid. Tecnos. 1999.

bohemio **Gustav Mahler** (1860-1911) que rompió con la tradición musical del momento⁹.

Durante el siglo XX se produce una paulatina ruptura con el romanticismo y se abren varios caminos expresivos que modificaron las inquietudes de los artistas. La necesidad de teorizar sobre música aumentó internacionalmente, pero el objetivo de este estudio no es reunir todas las concepciones musicales. Sólo se van a resaltar algunos pensamientos claves del siglo que marcaron y modificaron la concepción de la música y que son más significativos por recurrencia en la historia de la filosofía para acercarse al concepto de música como el conjunto de sonido y silencio. Por tanto se aportarán algunas reflexiones del filósofo alemán **Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno** (1903-1969)¹⁰ y del músico, compositor y director de orquesta ruso **Ígor Fiódorovich Stravinski** (1882-1971)¹¹ aunque se utilizarán como pilares de este siglo al compositor y teórico austriaco **Arnold Schönberg** (1874-1951)¹², algunas teorías de la música contemporánea y, sobre todo, el pensamiento del filósofo y musicólogo francés **Vladimir Jankélévitch** (1903-1985). Arnold Schönberg fue reconocido por fundar un revolucionario sistema de sonidos, el dodecafonismo, por la concepción del tiempo como un transcurrir fragmentario y por cambiar la relación de la música con el intérprete. Las concepciones de tiempo fragmentario, la variación y la composición como lo importante son intuiciones que se ajustan al silencio musical. Por otro lado Vladimir Jankélévitch consideró que la música forma parte de lo inefable, una unión entre la razón y lo sensorial y, por tanto, fue un mediador entre la determinación de un orden y la capacidad expresiva de la música. El silencio para Jankélévitch era una parte integral de la música, su “misterioso encanto” y por eso sus reflexiones son

⁹ Estas posturas musicales se comprenden mejor en los ensayos *Estética de la música*. Berlín. Edition Reichenberger. 1996. y *Filosofía de la música*. Barcelona. Global Rhythm Press. 2008. de los filósofos y musicólogos Carl Dahlhaus y Massimo Donà respectivamente.

¹⁰ De sus libros se puede resaltar *Filosofía de la nueva música. Obra Completa, vol.12*. Madrid. Akal. 2003. donde está su concepción sobre la música.

¹¹ La *Poética musical*. Madrid. Taurus. 1989. de Stravinsky plasma muy bien su idea de que la música es un arte temporal pero bajo una temporalidad dependiente del sujeto.

¹² Es muy importante *El manual de armonía* de Schönberg que cita al musicólogo italiano Massimo Donà en su ensayo *Filosofía de la música* para comprender su idea del ritmo en la música.

fundamentales para construir el concepto del silencio musical¹³. Por último, dentro del amplio espectro de la música contemporánea se recogerán sólo algunas reflexiones sobre el tiempo y el silencio como las del compositor y teórico estadounidense **John Cage**¹⁴ (1912-1992), quien partió de que la música es silencio y sonido (en *Silencio*¹⁵), o la de la filósofa también estadounidense **Susan Langer** (1895-1985) que permite un acercamiento a la música como una forma de apelar a una percepción que siente como respuesta, o la concepción de la interpretación única de la música jazz que permite vivir cada momento de una manera siempre distinta. Todas estas nuevas concepciones teóricas y las del siglo XIX construyen un camino que facilita el acercamiento a la espacialidad del silencio musical que es fundamental para la unión de este silencio en el discurso literario.

Una vez se establece la espacialidad del silencio es necesario reformular la temporalidad. Esta nueva temporalidad parte de la hipótesis de que en el silencio existe una convergencia de dimensiones temporales que se produce gracias a la continua presencia del ritmo. Bajo este supuesto se buscó el apoyo de estudios teóricos sobre el ritmo en música como *Estética de la música* (1982) del musicólogo alemán **Carl Dahlhaus** (1928-1989) que considera que el ritmo aporta movimiento al silencio. *Pensar la música hoy*¹⁶ (1996) del compositor francés **Pierre Boulez** (1925) también es clave porque establece las bases de esa convergencia de dimensiones clasificando el tiempo en «tiempo liso» y «tiempo estriado». Lo que Boulez llama «tiempo liso» es lo que en este trabajo se entenderá como dimensión horizontal del tiempo espacial, mientras que lo que clasifica como «tiempo estriado» es la dimensión vertical. Estas

¹³ De los libros de Jankélévitch se resalta su libro *La música y lo inefable*. Barcelona. Ediciones Alpha Decay. 2005. donde está la definición central de su sentido de silencio.

¹⁴ Hay que recordar que John Cage y Octavio Paz se conocieron y que el poema “Lectura de John Cage” del poeta mexicano refleja el pensamiento sobre el silencio del compositor y teórico estadounidense:

«Silencio es música, música no es silencio	«Música no es silencio: no es decir
Nirvana es Samsara, Samsara no es Nirvana.»	lo que dice el silencio, es decir

[...] lo que no dice»

Citado de Paz, Octavio. "Lectura de John Cage", *El fuego de cada día*. México. Seix Barral. 1989, págs. 182 y 183.

¹⁵ Cage, John. *Silencio*. Madrid. Árdora Ediciones. 2007.

¹⁶ Boulez, Pierre. *Pensar la música hoy*. Murcia. Fundación Caja Murcia. 2009.

dos dimensiones convergentes no están aisladas entre sí y para comprender esta relación temporal hay que hacer referencia a la idea del *temps durée* y el *temps espace* del filósofo francés **Henri Bergson** (1859-1941). Para Bergson el *temps durée* es el tiempo vivido y el *temps espace* es el tiempo espacial o, en otras palabras, es el trasfondo donde se da el tiempo vivido. En esta investigación no se utilizará esta división en dos tiempos porque es una forma de explicar la convergencia de dimensiones. El tiempo espacial es una abstracción del tiempo vivido y ambos forman parte de lo que se considerará en esta investigación como tiempo puntual. Finalmente para comprender el tiempo puntual, o lo también llamado haz de planos, es fundamental el concepto de cronotopo que expone el crítico literario y filósofo ruso **Mijaíl Mijáilovich Bajtín** (1895-1975). El cronotopo permite la cercanía a un tiempo que es un plano indisoluble al del espacio, una relatividad temporal que permite acercarse casi metafóricamente a la puntualidad del silencio espacial¹⁷.

Al igual que ocurre en música el silencio en literatura se ha considerado una ausencia de sonido, que se traduce por una omisión de la palabra. En este estudio la palabra y el silencio conviven, son parte integral de la literatura. Partiendo de este supuesto y para terminar de construir la teoría del silencio, que dentro del diálogo literario se llamará silencio espacial, de nuevo resulta necesario partir de una valoración diferente y considerar que el silencio tiene un sentido que rebasa el significado y que, por eso, sólo se deja aprehender como signo inefable, pero no como contenido ni como símbolo bien perfilado. Además de los teóricos que se utilizaron en la parte musical en el silencio musical se utilizarán como referentes dos definiciones de silencios como la del ensayista, poeta y traductor argentino **Santiago Kovadloff** (1942): «silencio de la epifanía» (en *El silencio primordial*¹⁸). Este silencio apoya la idea de que el silencio también es un encuentro con la palabra escrita. El otro referente es el «silencio esencial» (en *Palabra y silencio*¹⁹) del poeta y filósofo mexicano de origen catalán

¹⁷ La concepción del tiempo de Henri Bergson se toma del libro de Dahlhaus *Estética de la música* mientras que el concepto de cronotopo aparece definido en “Cronotopo”, *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona. Editorial Crítica. 2001. de Enric Sullá. Y también en *Estética de la creación verbal*. México D.F. Siglo Veintiuno. 1982. Del propio Bajtín.

¹⁸ Kovadloff, Santiago. *El silencio primordial*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1993.

¹⁹ Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*. México D.F. Siglo Veintiuno. 1968.

Ramón Xirau Subías (1924), un silencio que es un centro de conciencia íntima que permite que la palabra fluya. Sin embargo el pilar teórico del silencio espacial es la filósofa y ensayista española **María Zambrano** (1904-1991). Su ensayo *Claros del bosque*²⁰ (1977) y la recopilación de textos publicados e inéditos antes de su muerte *Algunos lugares de la poesía*²¹ (2007) permiten comprender al silencio como un espacio íntimo recuperado (el «silencio de los ínferos») donde el ser se repliega y este repliegue crea un espacio que es a la vez pensamiento, imagen, silencio y ritmo. El espacio creado, el «claro del bosque» según Zambrano, en este trabajo se denominará espacio de sugerencia, un espacio que bordea al silencio espacial y representa la posible dificultad para penetrar en el silencio espacial, para abrir los pasajes mentales que permiten escuchar con todo el cuerpo y regresar a la palabra poética. Las reflexiones de María Zambrano también serán relevantes para establecer el diálogo entre silencio espacial y poesía, un diálogo donde el goce poético es fundamental y supone una unificación de intuiciones contrarias como expuso el filósofo francés **Gaston Bachelard** (1884-1962) en *La intuición del instante*²² y también el filósofo e historiador de la religión suizo **Alois María Haas** (1934) en *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*²³ (publicado en alemán en 1996 y en español en el 2009).

Por último, para comprender mejor la transición del espacio de sugerencia al silencio espacial, es decir, para concebir sin juicios morales ni culturales la inefabilidad del silencio espacial, se hará un análisis de las distintas maneras del silencio por medio de concepciones místicas del budismo zen y el catolicismo. Se realizará una comparación entre las tres maneras de silencio²⁴ (los tres «callares») del escritor ascético y sacerdote español **Francisco de Osuna** (1497-1540) y la triple autoimagen

²⁰ Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977.

²¹ Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Trotta. 2007.

²² Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Buenos Aires. Ediciones Siglo veinte. 1973.

²³ Haas, Alois M. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Madrid. Siruela. 2009.

²⁴ Las reflexiones sobre el silencio de Francisco de Asuna están tomadas de Francisco de Osuna. *Tercer abecedario espiritual*, Tratado 21, capítulos IV: “De tres maneras de silencio”. Madrid. Editorial Católica. 1972.

del verdadero yo -otras tres formas de silencio²⁵- del filósofo japonés **Shizuteru Ueda** (1926). Dentro del acercamiento de estas concepciones de silencio serán también relevantes las reflexiones del filósofo, teólogo y escritor español **Raimon Panikkar** (1918-2010) para comprender el silencio del monje²⁶ y las del también filósofo y teólogo dominico alemán **Maestro Eckhart** (ca. 1260-1328) para comprender el abandono a Dios²⁷.

1.2. Aproximaciones críticas del análisis de los autores.

La vinculación del silencio espacial con la palabra poética permitió definir la búsqueda de autores dentro de un género literario concreto: la poesía. Así la selección de los escritores empezó con el muestreo de poetas colombianos del siglo XX por medio de antologías como la *Antología. La poesía del siglo XX en Colombia* (Madrid. Visor. 2006), edición de Ramón Cote Baraibar o la *Antología de la Poesía Colombiana, Tomo II* (Bogotá. Imprenta Nacional. 1996) por Rogelio Echavarría entre muchas otras. En esta selección el interés personal por Colombia, el rigor científico y una gran carga de intuición se mezclaron para encontrar autores que penetraran en el espacio del silencio espacial de maneras diferentes. Esto fue lo que permitió llegar a Jorge Gaitán Durán y a Carlos Obregón Borrero. Este último sólo publicó dos

²⁵ De Shizuteru Ueda, "Silencio y habla en el budismo zen" en Pujol, óscar y Vega, Amador [Eds.]. *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Madrid. Trotta. 2006.

²⁶ Se tomará como referencia en este diálogo de silencios sobre todo el libro de Panikkar *Mito, Fe y Hermenéutica*. Barcelona. Herder. 2007.

²⁷ En esta comparación de maneras de silencios son muy importantes los libros *La Doma del Buey: las diez etapas del despertar según el maestro zen Kakuan Shien* de Kakuan Shien (archivo electrónico: <http://www.oshogulaab.com/ZEN/TEXTOS/10TOROS.htm>), el *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna y *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006. del Maestro Eckhart.

poemarios, uno a finales de los años cincuenta, *Distancia destruida* (1957)²⁸, y el otro a principios de los sesenta, *Estuario* (1961)²⁹. Como los dos poemarios son un ejemplo evidente de la constante presencia del silencio espacial se procedió a buscar poemarios de esta misma época donde también se pudiera trazar un recorrido poético en el silencio. Bajo este criterio se decidió finalmente el poemario *Si mañana despierto* (1961) de Jorge Gaitán Durán que incluía partes del *Diario de un viaje (1950-1960)*. De esta manera los textos analizados en este trabajo son poéticos y el *Diario* de Gaitán Durán aunque esté escrito en prosa es una obra lírica cercana a un poemario. Rebasa el género y entabla un diálogo poético con el lector a través de la interreferencia, campo común del poemario tradicional y el diario. Además complementa al poemario *Si mañana despierto* y es un buen ejemplo de la dificultad de acceder al silencio espacial, de la continua presencia de lo que se denominará espacio de sugerencia. El análisis de los poemarios entonces es un viaje por espacios interiores habitados por un silencio musical que es un silencio espacial. Un viaje interior por medio de la contemplación en el caso de Carlos Obregón y un viaje real de Jorge Gaitán Durán en el *Diario* que se convierte en un viaje interior debido a ese yo que se desvanece en el silencio y que llega a la contemplación en *Si mañana despierto*.

Ahora bien, como Carlos Obregón no escribió sus poemarios en Colombia no es necesario vincularlo al panorama literario y político-social del país, pero en Jorge Gaitán es fundamental ya que él es un intelectual activo e influyente de la época y su *Diario de un viaje (1950-1960)* está impregnado de guiños del contexto cultural y político de los cincuenta. Así, hasta el capítulo final del trabajo no se expondrá un panorama literario ni político-social, aunque fuese hecho de antemano para la

²⁸ La primera edición de *Distancia destruida* es de 1957 y es muy difícil de conseguir. Se encuentra sólo un ejemplar en la biblioteca de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester en Galicia gracias a una dedicatoria que Obregón hace al escritor español Gonzalo Torrente Ballester. Este ejemplar y primera edición se ha consultado para esta investigación y su referencia bibliográfica es Obregón, Carlos. *Distancia destruida*. Madrid. Gráficas Valera. 1957. En el análisis de este poemario se señalarán a nota al pie las diferencias entre la edición consultada -más accesible- y esta primera edición.

²⁹ La primera edición de *Estuario* de 1961 tampoco es fácil de conseguir, sin embargo sí que existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España en la sede de Recoletos, Madrid. La referencia bibliográfica es Obregón, Carlos. *Estuario*. Madrid. Las Ediciones de los Papeles De Son Armadas. 1961. De nuevo en el análisis de este poemario se señalarán a nota al pie las diferencias entre la edición consultada y esta primera edición.

El silencio musical en la literatura. Carlos Obregón y Jorge Gaitán Durán.

elaboración del resto de los contenidos. Este panorama se dividirá en tres partes: dos literarias que aportan una visión de la literatura del siglo XX en Colombia que se llamarán “vanguardia tímida” y “vanguardia olvidada” y un apartado para el contexto sociopolítico. Se utilizarán como referencia diferentes estudios literarios nacionales e internacionales como *La otra literatura latinoamericana*³⁰ (1982) del poeta, periodista y diplomático colombiano Juan Gustavo Cobo Borda (1945), *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*³¹ (1996) de María Bustos Fernández, *Horas de la literatura colombiana*³² (1978) de Javier Arango o el estudio *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*³³ (2004) de Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoza Teles.

Al haber sido Jorge Gaitán Durán una figura política y un intelectual reconocido existen varias referencias sobre la obra de este escritor. La mayoría son compilaciones de textos periodísticos como la de Mauricio Ramírez Gómez, *Un solo incendio por la noche. Obra crítica, literaria y periodística de Jorge Gaitán Durán*³⁴ (2004) o recopilaciones de textos que el propio autor no alcanzó a reunir en una sola publicación como la de la Casa Poesía Silva³⁵ *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*³⁶ en 1990. Pero también existen estudios críticos e interpretaciones de su obra como *Jorge Gaitán Durán*³⁷ (1991) de Pedro Gómez Valderrama y más recientemente *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*³⁸ (2006) de Pedro

³⁰ Cobo Borda, Juan Gustavo. *La otra literatura latinoamericana*. Bogotá. El Áncora Editores, Procultura S.A-Colcultura. 1982.

³¹ Bustos Fernández, María. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

³² Arango, Gonzalo. *Después del hombre*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2002.

³³ Müller-Bergh, Klaus; Mendoza Teles, Gilberto. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. Tomo III. Madrid: Iberoamericana. 2004.

³⁴ Ramírez Gómez, Mauricio compilador. *Un solo incendio por la noche. Obra crítica, literaria y periodística de Jorge Gaitán Durán*. Colombia. Ediciones Casa Silva. 2004.

³⁵ La Casa de Poesía Silva se encuentra en Bogotá y tiene su propia editorial que ha sacado varias publicaciones de poemarios. Además tiene servicio de biblioteca, fonoteca, videoteca, varios talleres de poesía, charlas y presentaciones de poemarios.

³⁶ *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*. Colombia. Ediciones Casa Silva. 1990.

³⁷ Gómez Valderrama, Pedro. *Jorge Gaitán Durán*. Bogotá. Procultura. 1991.

³⁸ Sarmiento Sandoval, Pedro E. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá. Instituto Cara y Cuervo. 2006. Este libro es el producto de una tesis doctoral por la Universidad de Salamanca y dirigida por la catedrática de literatura hispanoamericana Carmen Ruiz Barrionuevo.

El silencio musical en la literatura. Carlos Obregón y Jorge Gaitán Durán.

Sarmiento Sandoval, estudio basado sobre la revista *Mito* donde fueron publicados partes del *Diario de un viaje (1950-1960)* y poemas de *Si mañana despierto*³⁹. Sin embargo no existe un estudio concreto sobre el poemario *Si mañana despierto* o sobre el *Diario* y por eso esta investigación también pretende dar a conocer al Gaitán Durán que en soledad logra plasmar una sensibilidad diferente. En el caso de Carlos Obregón, por otro lado, sólo existe un estudio sobre la figura y obra del poeta titulado *Poéticas del ocultismo en las escrituras de José Antonio Ramos Sucre, Carlos Obregón, César Dávila Andrade y Jaime Sáenz*.⁴⁰ (2008) de Winston Morales Chavarro que intenta rescatar de la marginalidad a Carlos Obregón y a Jaime Sáenz por medio de una serie de reflexiones en torno a la evocación de lo oculto y el ocultismo como poética. Este estudio se utilizará como referencia al igual que los de Jorge Gaitán Durán, pero al englobar varios autores no alcanza a profundizar en la totalidad de los dos poemarios de Obregón y se percibe también la vaga información que existe sobre el escritor colombiano. No obstante en los últimos años se han publicado algunos artículos por Internet⁴¹ que testimonian un nuevo interés en su poesía.

Para el análisis del silencio espacial en los poemarios se utilizarán como apoyo una gran variedad de teóricos literarios, musicólogos, filósofos, poetas, escritores e incluso místicos sin un patrón definido ya que sirven como base para penetrar en el silencio y completar su comprensión y no como una sustentación de la teoría. Sin embargo tanto Carlos Obregón como Jorge Gaitán Durán construyen una gran carga simbólica en sus poemas y es necesario hacer un seguimiento semiológico. En este sentido serán muy importantes el ***Diccionario de los símbolos de Jean Chevalier***⁴² y

³⁹ El poemario completo se publicó por primera vez en Bogotá. Ediciones Mito. 1961 que perteneció a la propia revista aunque sus publicaciones eran independientes.

⁴⁰ Morales Chavarro, Winston. *Poéticas del ocultismo en las escrituras de José Antonio Ramos Sucre, Carlos Obregón, César Dávila Andrade y Jaime Sáenz*. Bogotá. Trilce. 2008.

⁴¹ Algunos ejemplos son los artículos de Rafael Mauricio Méndez Bernal, "Estar de ser entero entre las cosas mudas", del Boletín cultural y bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Vol.42 No. 68, año 2005, Edición en la Biblioteca virtual Julio del 2007, o la referencia a Obregón en el artículo "Acerca de Ignacio Escobar: apostillas de un *Outsider*", revista *Arquitrave* nº. 49, 2 de Junio de 2002 de Daniel Ferreira. En ambos casos estos artículos señalan la marginalidad de Obregón dentro de la literatura colombiana y expresan su deseo de rescatarlo de la indiferencia. El blog de Winston Morales Chavarro también incluye poemas de Obregón y algunas reflexiones sobre el estudio que realizó sobre el autor.

⁴² Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Editorial Herder. 2007.

Alain Gheerbrant y el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot⁴³. Como en cada autor hay una temática y un desarrollo diferentes de los símbolos se utilizarán como apoyo diferentes perspectivas simbólicas. En Jorge Gaitán Durán los escritores, críticos y pensadores franceses **Gaston Bachelard** (1884-1962), **Roland Barthes** (1915-1989) y **Georges Bataille** (1897-1962) así como el crítico literario y teórico checo **Jan Mukařovský** (1891-1975) serán centrales para comprender el sentido de viaje del autor. En el caso de Bachelard para establecer los límites entre lo externo y lo interno, para desenmarañar los espacios emocionales del fuego y el agua y penetrar en la dimensión vertical de lo trascendente⁴⁴. En Gaitán Durán la semejanza poesía-erotismo de Bataille está muy presente y su ensayo *El erotismo*⁴⁵ (1957) será una pieza clave en el análisis de *Si mañana despierto* para comprender la muerte y lo divino. Por medio de Barthes se construye la mirada que configura la vivencia⁴⁶ del conjunto del *Diario de un viaje (1950-1960)* y finalmente por medio de Mukařovský comprender la estructura por medio de las relaciones entre todos los elementos simbólicos del poemario⁴⁷. En el caso de Carlos Obregón al tratarse de un camino espiritual es necesario sumergirse en la simbología religiosa que está presente en los dos poemarios concretar y visualizar vías espirituales dentro de conceptos tan abstractos como el alma, la nada, el espíritu, la materia o el ser.

Los símbolos tejen una espiritualidad en los poemarios de Obregón que permiten la contemplación. La presencia constante del **Maestro Eckhart** y del también místico **Juan Ruusbroec** (Flamenco del siglo XIII) obliga a apoyarse en sus reflexiones para comprender este espacio espiritual de contemplación⁴⁸. Otras

⁴³ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid. Siruela. 2001.

⁴⁴ Para este propósito serán importantes los siguientes libros de Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, *La intuición del instante*. Buenos Aires. Ediciones Siglo veinte. 1973, *La poética del espacio*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1965 y *El aire y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1958.

⁴⁵ Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. 1985.

⁴⁶ Para la configuración de esta mirada es fundamental el libro de Barthes *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires. Ediciones Paidós. 1984.

⁴⁷ El libro de Mukařovský *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili S.A. 1977 permite un acercamiento a la aportación de este teórico checo a la teoría literaria estructuralista.

⁴⁸ Los dos libros que permiten comprender la dimensión religiosa en los poemarios de Obregón son *El fruto de la nada* del Maestro Eckhart y las *Obras*. Madrid. Editores: Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española. 1985 de Ruusbroec.

perspectivas fundamentales para alcanzar esa dimensión de la realidad que se encuentra más allá de las palabras y acceder a los estados de las tradiciones místicas son la recopilación de escritos místicos que hace el escritor español de música y literatura, Ramón Andrés (1955), en *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*⁴⁹ (2010) que permite tener una visión amplia del lenguaje y las imágenes místicas, la *Guía espiritual*⁵⁰ del escritor místico y teólogo español del siglo XVII **Miguel de Molinos Zuxia** para concebir al silencio y la palabra como expansiones de una misma vibración en la mística, *Mito, Fe y Hermenéutica* (2007) y *El silencio del Dios*⁵¹ (1970) de **Raimon Panikkar** que permite comparar el silencio en las diferentes concepciones religiosas. Además *La metáfora y lo sagrado*⁵² del escritor argentino **Héctor A. Murena** (1923-1975) y *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*⁵³ (2006) del filósofo español **Amador Vega** y el traductor español Óscar Pujol permiten terminar de comprender el diálogo que se establece en la comunicación de la experiencia mística.

1.3. Hipótesis de trabajo.

Para comprender la teoría del silencio espacial y cómo se vive este espacio en los autores de esta investigación se plantearon como punto de partida tres preguntas: ¿cómo se vive un espacio de interioridad que rebasa los límites de la conciencia?, ¿por qué se abre la percepción del espacio cuando el sonido se mueve sobre el silencio y la palabra regresa a él? y ¿cómo se viven estas percepciones en Carlos Obregón Borrero y en Jorge Gaitán Durán?

⁴⁹ Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010.

⁵⁰ Molinos, Miguel de. *Guía espiritual*. Barcelona. MRA Ediciones, D.L. 1998.

⁵¹ Panikkar, Raimon. *El silencio del Dios*. Madrid. Guadiana. 1970.

⁵² Murena, H. A. *La metáfora y lo sagrado*. Barcelona. Editorial Alfa. 1984.

⁵³ Pujol, Óscar y Vega, Amador [Eds.]. *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Madrid. Trotta. 2006.

El silencio musical en la literatura. Carlos Obregón y Jorge Gaitán Durán.

Estas tres preguntas se desarrollarán a lo largo de este trabajo como hipótesis de partida para definir el silencio espacial y poder penetrar en este silencio de maneras distintas desde los poemarios de los escritores colombianos.

2. EL SILENCIO EN LA MÚSICA.

2.1. Silencio y música: definición.

«La otra voz, la que el silencio nos deja oír, se llama música.»

Vladimir Jankélévitch

El silencio no es una ausencia de sonido, es una parte integral junto con el sonido de la música. Es decir, sonido y silencio son simultáneos y, por lo tanto, los dos son partes de un mismo objeto. La concepción del silencio por oposición al sonido implica no reconocer el hecho de que el silencio tiene su propio protagonismo y su función autónoma al sonido dentro de una obra musical. Por otro lado perpetuaría la definición de la música como un arte del sonido como si éste no necesitara momentos de oxigenación para crear expectativas en la composición. Para poder penetrar en el silencio es necesario partir de una concepción sobre la música que facilite la comprensión del silencio como elemento de ella. En otras palabras, no se puede hablar del silencio sin remitir a la música.

Las teorías sobre el silencio musical se encuentra en las gramáticas musicales. Las reflexiones sobre el otro silencio, el que no se concibe únicamente como una nota musical o cesación del sonido, forman parte de la filosofía y la estética de la música. Partiendo de que «el material de la música es sonido y silencio. Integrar estos elementos es componer.»⁵⁴ es necesario comprender que la música se nutre del silencio y que esta relación no está marcada por los silencios que reemplazan a las sonoridades ausentes, ya que éstos son silencios de duración sonora, sino que se entabla con los silencios de duración musical. El sonido tiene cuatro características: altura, duración, intensidad y timbre. La altura distingue si un sonido es grave o bajo, alto o agudo ya que depende de la frecuencia (número de vibraciones por minuto) del cuerpo vibrante. La duración es la longitud (corta o larga) del sonido en el transcurso del tiempo. La

⁵⁴ Cage, John. *Silencio*. Madrid. Árdora Ediciones. 2007, pág. 62.

intensidad es el volumen (más o menos fuerte) que se determina por la amplitud de la vibración. El timbre define la diferencia del “color”, el matiz de una nota (que equivale a la altura y duración de un sonido) tocada por diversos instrumentos o cantada por diferentes voces. El silencio que reemplaza la sonoridad de estas cuatro características del sonido coincide sólo con la duración siendo entonces la única característica análoga entre el sonido y el silencio. Por tanto, una estructura basada en duraciones rítmicas como una frase o las longitudes temporales es idónea en términos del silencio de duración sonora porque se corresponde con la naturaleza del material, mientras que la estructura armónica resultaría incorrecta porque deriva de la graduación tonal (altura), que no tiene sentido en el silencio. Sólo se puede hablar de una verticalidad en el silencio de duración musical que no sigue la estructura armónica tonal sino que es un proceso de ascensión por medio de la contemplación:

El que contempla percibe también que ocurre algo con él. Llega a otra situación. Se afloja la cerrazón que rodea a su ser; más o menos, en cada ocasión, según la profundidad con que penetre, según la viveza con que la comprenda, la proximidad en que se sitúe respecto a ella. Se hace él mismo más evidente; no reflexionando teóricamente, sino en el sentido de una iluminación inmediata. Se aligera el peso de todo lo que hay en uno que no ha sido penetrado al vivir. Se da uno cuenta más hondamente de la posibilidad de hacerse él mismo auténtico, puro, pleno y configurado.⁵⁵

Por otro lado el silencio de duración musical es un silencio rítmico, es decir, como parte de una obra musical sigue marcando un ritmo, hay un tiempo, pero no se puede percibir una duración determinada. Así el «“spatial silence” refers to the significant non-use (and thus silence) of specific registers in terms of the larger structure of a piece.»⁵⁶. Esta diferencia fundamental implica una vivencia temporal distinta y, por tanto, una vivencia musical también desde otro sistema de percepción.

⁵⁵ De Romano Guardini: “Para descubrir la riqueza de una obra hay que saber contemplarla” en Delclaux, Federico. *El silencio creador*. Madrid. Ediciones Rialp S.A. 1969, pág. 134.

⁵⁶ Jaworski, Adam (Editor). *Silence. Interdisciplinary Perspectives, “Music and Silence” de Andrew Edgar*. Berlín. Mouton de Gruyter. 1997: «“silencio espacial” hace referencia a lo significativo del no-uso (por tanto silencio) de un registro específico en términos de una estructura o pieza más larga.» Traducción propia.

La música, aunque es temporal, crea también un espacio que no llena, y este espacio desvela el sonido y el silencio que, al ser desvelados, leen el espacio. Este manifestar por medio de la lectura del espacio que hacen sonido y silencio no es otra cosa que la evidencia de una creación espacial diferente, una contemplación vivencial en el momento de escucha musical. De esta manera hay un acercamiento a la música como un espacio creado no sólo por la propagación del sonido, sino como una forma de leer espacialmente con la propia música, es decir, con el sonido y el silencio. Así es posible entender que «En los instantes menos comunes, podríamos definir la música: algo menos sonoro que lo sonoro.»⁵⁷, se extiende la concepción musical a un lugar en el espacio donde tiene cabida el acto de escuchar fuera del sonido y el campo temporal, oír el sonido atenuado, oír el silencio: «el silencio musical [...] no sólo es “cesación”, sino también “atenuación”. [...] Como intensidad atenuada, es, en el umbral de lo inaudible, un juego con el casi-nada»⁵⁸. Esta forma de escuchar la música no es otra que la de dejarse penetrar por ella, no buscar una sensación concreta o estar atento exclusivamente a la estructura gramatical o del estilo musical. No implica una relajación sino casi lo contrario, abrirse a que los sonidos penetren en las emociones y pueden producir también tristeza, desasosiego, sorpresa, etc. porque «los sonidos, cuando se les permite ser ellos mismos, no requieren que quienes los oigan lo hagan insensiblemente. La capacidad de respuesta implica lo contrario.»⁵⁹.

Ahora bien, al referirse a una atenuación del sonido, a ese umbral del casi-nada no se quiere una aproximación a la nada de todo el ser, a la nada de Parménides que niega el ser, sino concebir una búsqueda del silencio que, aunque pueda ser temida, no niegue todas las cualidades sensibles a la vez. Durante el silencio sólo se excluye un sentido, el oído, pero como sostiene H. A. Murena en *La metáfora y lo sagrado* no se oye sólo por los oídos centrales, el ser humano tiene muchos otros, en el pecho, garganta, piernas y algunas músicas se escuchan mejor en determinada posición física que en otras⁶⁰. La palabra atenuación descubre otra cuestión importante: no existe un silencio absoluto, es imposible. El compositor e instrumentista John Cage comprobó este hecho en su estudio de la cámara sorda explicando además la importancia de vivir

⁵⁷ Quignard, P. citado en Andrés, Ramón. *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días)*. Barcelona. DVD Ediciones. 2007, pág. 30.

⁵⁸ Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Barcelona. Ediciones Alpha Decay. 2005, pág. 213.

⁵⁹ Cage, John. *Silencio*. Madrid. Árdora Ediciones. 2007, pág. 10.

⁶⁰ Murena, H. A. “Ser música”, *La metáfora y lo sagrado*. Barcelona. Editorial Alfa. 1984, págs. 12 y 13.

la sensación de no identificar una estructura, un timbre, una duración y, en general y aparentemente, un método o una forma, el procedimiento expresivo. De esta manera sólo queda el estado emocional y psicológico del oyente:

[La mente] ¿qué hace, si no tiene nada que hacer? [...] ¿Qué le pasa, por ejemplo, al silencio? Es decir, ¿cómo cambia el modo en que la mente lo percibe? Antes, el silencio era el lapso de tiempo entre sonidos, útil para una serie de fines. Donde no están presentes ninguno de estos u otros objetivos, el silencio se convierte en otra cosa —no es en absoluto silencio, sino sonidos, los sonidos del ambiente—. Su naturaleza es impredecible y cambiante. Podemos estar seguros de que estos sonidos (que llamamos silencio solamente porque no forman parte de una intención musical) existen. [...] Quien haya penetrado en una cámara sorda, una habitación tan silenciosa como la tecnología permite, ha escuchado allí dos sonidos, uno agudo, uno grave —el agudo es el sistema nervioso del oyente en funcionamiento; el grave, su sangre circulando—. [...] Cuando estos oídos están en conexión con una mente que no tiene nada que hacer, esa mente es libre para lanzarse al acto de escuchar.⁶¹

Este nuevo acto de escuchar no es otro que el mencionado anteriormente de escuchar con todo el cuerpo y tomar consciencia de que durante el silencio la mente se libera y se prepara para adentrarse en otra búsqueda. Una búsqueda lejos del sector más ruidoso de la experiencia donde se favorece la transmisión de un mensaje que no contiene un significado, sino una forma de recibir conocimiento.

Llegados a este punto es necesario plantear que para penetrar en el silencio musical que lleva a esa búsqueda de un sentido que excede la comprensión, el oyente debe escuchar, junto al silencio también el sonido. La música se nutre del silencio y deja que éste se deslice por el sonido para que se aprecie mejor, «por eso, no sólo ni ante todo es portadora de silencios materiales, de signos concretos que remiten al silencio. Es, de modo todavía más esencial, proveedora de sonidos íntimamente consubstanciados con él»⁶². Esta es la razón por la que algunos musicólogos han planteado que «La música, presencia sonora que llena el silencio, es ella misma una

⁶¹ Vid. nota 9. págs. 22 y 23.

⁶² Kovadloff, Santiago. *El silencio primordial*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1993, pág. 90.

forma de silencio.»⁶³. No se trata de una música que distrae del silencio porque esto impediría un recogimiento. Es una música que convive con él, parte del silencio para que sea escuchado. Una obra musical empieza en el silencio y termina en él, pero el reconocimiento de este silencio posee connotaciones que no permiten al oyente escucharlo en plenitud. Antes de empezar un concierto o de escuchar una pieza se da por hecho que hay silencio, se hace un silencio mecánico donde no cabe la reflexión, sólo se guardan las formas, es condescendiente. Al finalizar ocurre algo similar porque el oyente está a la expectativa de que llegue ese silencio, de que finalice ese momento y se pase a otra cosa. El silencio que está presente como un hilo durante toda la obra, de manera más o menos explícita, es el que permite una introspección.

Una manera de visualizar este silencio no ontológico es en un momento de escucha donde el oyente después de descubrir las sensaciones del sonido y sin crearse una expectativa concreta se enfrenta al silencio, a una nueva forma de leer el espacio musical. Así, lejos de cualquier análisis estructural la mente lleva al oyente a pasajes internos que dependerán del estado de ánimo y la circunstancia de la persona en un primer momento, pero que cuando se enfrenta a esa ambigüedad de escuchar sin oídos puede acceder a su vez a pasajes aún más internos e intuitivos. Se va «del silencio al silencio, a través del silencio: éste podría ser el lema de una música penetrada de silencio por todas partes»⁶⁴ sin la idea de la promesa del inicio o la amenaza del final, simetría que consta de una dimensión espacial preestablecida y con significado. Se trata entonces de un silencio que completa una obra musical por medio de la sugerencia. No se puede expresar directamente, es ambiguo, a cada oyente le sugerirá algo distinto, cada lectura de ese espacio enriquece porque crea un espacio íntimo. Es entonces una «entonación de lo inefable en la que el hombre, convertido en oyente, puede reconocer su fibra más honda: la que lo inscribe en el devenir y hace de él realidad de un instante.»⁶⁵. Para vivir en la profundidad de este espacio se debe estar dispuesto también a oír ese hilo de silencio que recorre toda la música, a seguirlo.

El recorrido interior que entabla el oyente no tiene como finalidad conocerse en el sentido de identificarse. No es una búsqueda de identidad sino un dejarse llevar por caminos estéticos, sensaciones que pueden evocar imágenes, pero sin un interés de

⁶³ Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Barcelona. Ediciones Alpha Decay. 2005, pág. 209.

⁶⁴ *Ibid.* Pág. 200.

⁶⁵ Kovadloff, Santiago. *El silencio primordial*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1993, pág. 66.

reconocimiento. Es un orden ajeno a toda lógica convencional y a la dimensión psicológica de la identidad. Por eso se vive en ese instante que en realidad se trasciende como tiempo, sólo queda el ritmo de la música y una dimensión espacial donde se expande. El silencio no es un ser-menor, «es plenitud a su manera, y, a su manera, es vehículo que transporta otra cosa. [...]El silencio invierte la relación ordinaria entre lo lleno y lo vacío. Como la litote, no es inexpressivo, sino alusivo.»⁶⁶.

2.2. Panorama musical: siglos XX y XIX.

La música se ha considerado o un tipo de arte autónomo o un arte que formaba un conjunto con otras disciplinas culturales. Según la época y la cultura este punto de vista ha variado considerablemente. La idea de que la música requiere un alto nivel de preparación y conocimientos tanto para el compositor como para el intérprete ha sido problemática a la hora de situarla dentro del panorama musical de cada época. Hay que pensar en compositores como Johann Sebastian Bach quien prácticamente no tiene ninguna composición que no fuera de una utilidad inmediata (las Pasiones, su Magnificat, la Gran Misa...), un compositor cuya obra se ciñe a la sociedad en que vivió, y los compositores e intérpretes a partir del siglo XIX (Chopin, Wagner, Mendelssohn, Schubert...) que procedían de un estrato social diferente al de sus predecesores de los siglos XVII Y XVIII. Así, lo que en algún momento podía ser determinante para separar la música de la poesía después esta visión artística deja de ser relevante con la profesionalización del músico, es decir, cuando la música adquiere una dimensión práctica, de oficio. Como dice Fubini «la música [...] algo semejante a un prisma de múltiples caras»⁶⁷ no se puede resumir fácilmente y es importante contextualizar bajo qué mirada se está conceptualizando o analizando. Partiendo de esto hay que tener presente que las reflexiones que se van a hacer en este trabajo están dentro de la cultura occidental y cristiana bajo el marco de los siglos XIX y XX. Se parte del siglo XIX porque en este siglo comienzan los estudios de musicología y, por tanto, empiezan los estudios de los fenómenos relacionados con la música, su historia y

⁶⁶ Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Barcelona. Ediciones Alpha Decay. 2005, pág. 228.

⁶⁷ Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid. Antonio Machado libros S.A. 2001, pág. 22.

relación con el ser humano y la sociedad. En este siglo además la conciencia del tiempo cambió ya que la perspectiva vertical (armonía) de la partitura dominó frente a la horizontal y se pudo empezar a considerar al fragmento como el instante que obtiene relevancia y va modificando la concepción teórica de la música. Es necesario tener en cuenta que se considerarán sólo los aspectos que sean relevantes para enmarcar una concepción de la música que englobe el silencio musical anteriormente definido y que ayuden a desarrollar los apartados posteriores.

2.2.1. La música y los románticos.

Durante el siglo XIX la música va a estar impregnada por lo que se ha reconocido como el sentimiento romántico. Los cambios sociales y políticos que se gestaron durante el siglo XVIII con la Revolución Francesa se verán también reflejados. En este sentido la música pasa a componerse para la clase predominante, la burguesía, y poco a poco se va creando una distancia entre lo que se consideraba “música culta o seria” y la “música de entretenimiento” de gusto más burgués. Esta última se convirtió poco a poco en una música de salón donde se efectuó con más intensidad la popularización de la música. Primero nutriéndose con danzas para sus bailes y canciones populares que luego darán paso al nacionalismo y, posteriormente, se nutrió de conciertos, sinfonías y música de cámara que reflejan esa época⁶⁸. Esta separación trae consigo también la del compositor-público ya que se vive una bipolaridad entre el gusto por lo sombrío y lo vivaz (lo íntimo y la teatralidad) que distancia, por un lado, a un público burgués con ganas de divertirse y tachado de superficial y frívolo y, por otro lado, la aristocracia intelectual que posee conocimientos musicales y considera que la música debe estimular y ennoblecer. Bajo este panorama algunos compositores se vuelcan hacia una expresión individual que posibilita la evolución de la sintaxis. Surgen entonces nuevas formas musicales, concepciones de la armonía y búsquedas rítmicas. Al mismo tiempo el virtuosismo del ejecutante, los

⁶⁸ Un ejemplo de música de salón son los famosos vales del compositor austriaco Johann Strauss (1825-1899) y dentro de la música nacionalista que se nutre de bailes y canciones populares cabe destacar al compositor checo Antonín Leopold Dvořák (1841-1904) y sus “Danzas eslavas” o el ciclo de poemas sinfónicos “Mi patria” del también compositor checo Bedřich Smetana (1824-1884).

instrumentos y el aplauso tuvieron un papel fundamental que ayudó a que se instaurara la figura del músico profesional. Esta individualidad llevó a que el artista se aislara y a que se diferenciaron mucho más los unos de los otros puliendo los rasgos que los hacían parecer originales. Sin embargo, la existencia de esa bipolaridad mencionada anteriormente no sólo implicó la emancipación del artista creativo o el surgimiento de nuevos estilos musicales, sino que supuso una convivencia de contrastes, de puntos de vista contradictorios que no siempre se excluían sino que se complementaban. Así no es casual que precisamente durante esta época empezaran las consideraciones musicológicas y una conexión más estrecha con las ideas nacionalistas.

Uno de los puntos en conflicto fue la incorporación a la música, considerada como el arte romántico por excelencia, de elementos adicionales tomados de otras artes. El hecho de que la música tuviera una autonomía con una carga de tradición heredada produjo confusión y una vivencia tardía del siglo. De esta forma, la continua comparación de la música con la literatura, especialmente con la poesía, condujo a que los estudios teóricos sobre el carácter sentimental de la música y su separación de la palabra fueran fundamentales. Otro punto clave de esta época es la relación de los compositores con el sonido. Entonces la importancia del nuevo concepto de armonía que es inseparable de la sonoridad unifica a compositores tan distintos como Beethoven, Wagner, Brahms, Weber o Haydn, por nombrar algunos, dentro del romanticismo.

2.2.1.1. La concepción de G.W.Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770-1831).

Dejando a un lado la historia musical es interesante situarse en algunos de los planteamientos que pensadores, filósofos y músicos hacen respecto a la música durante este período. En *La pintura y la música* de su colección *Estética* (1835-1838) Georg Wilhem Friedrich Hegel sostiene que la música por su naturaleza abstracta se transforma para nosotros en intuiciones y representaciones más abstractas que se

imponen en la conciencia⁶⁹. Estas representaciones no se ocasionan directamente por la producción del sonido. Hegel considera la música como un arte temporal y como tal implica una anulación de la objetividad. El sonido entonces es una vibración de un cuerpo que se desplaza de lugar y pretende regresar a su puesto. Según él la concepción de sonido es subjetiva y su filtro es el oído, otro órgano subjetivo. Así, la música es sostenida por lo interno y subjetivo, es decir, sólo existe en lo interno subjetivo y el sonido es una exteriorización que desaparece cuando el oído lo ha captado:

[La música] por un lado, sigue las leyes armónicas de los sonidos con independencia de la expresión del sentimiento, leyes que se basan en las relaciones cuantitativas, y por otro, tanto en el retorno del compás y el ritmo como también en el desarrollo ulterior de los sonidos mismos recae de diversas maneras en las formas de la regularidad y la simetría. Y así en la música domina, pues, tanto la más profunda intimidad y el alma como el más riguroso intelecto, de suerte que ella unifica los dos extremos, que fácilmente se independizan uno del otro.⁷⁰

Por un lado considera que la música cultiva el alma y por otro acepta su naturaleza estructurada. ¿Qué pasa entonces con el silencio? Hegel no tiene en cuenta al silencio como parte de la música. Dentro de esa naturaleza estructurada que emociona y que engloba la gramática musical el silencio estaría incluido, pero sólo como otra entidad abstracta cuantitativa. Resulta curioso que perciba la música como creadora de representaciones abstractas y no considere que el silencio tenga la misma relevancia que el sonido y se acepte como otra imagen abstracta. Esto se entiende si no se pierde de vista que durante el romanticismo el sonido obtiene más relevancia con el desarrollo de nuevos conceptos armónicos. Hegel consideraba que el sonido en cuanto al contenido debía fijarse como formas espaciales, es decir, ser múltiple en lo separado y yuxtapuesto mediante el dominio ideal del tiempo. El manejo del sonido era un requisito pero éste no tenía una conexión estricta con el contenido por lo que da pie a un espacio subjetivo y libre de ejecución. Si el sonido era esencial no es de extrañar que las comparaciones con la poesía fueran frecuentes. Hegel diferenciaba el sonido en

⁶⁹ Págs. 18 y 19.

⁷⁰ Hegel, W.F. *Estética*, vol. 7. *La pintura y la música*. Buenos Aires. Ediciones Siglo Veinte. 1985, págs. 165 y 166.

poesía porque pensaba que tenía una autonomía que recaía en su naturaleza de “existencia sensible” y no sólo como signo. Así la objetividad de lo interno como interno no consistía en los sonidos o palabras, sino en la conciencia de un pensamiento, sentimiento, etc. Por su lado en música el sonido se convertía en un elemento que no es un signo sino un fin ya que debía llegar a configurarse, construirse. En otras palabras consideró que la poesía tenía una objetividad interna de las intuiciones que se configuraba en la imaginación, mientras que la música debía renunciar a esta objetividad para mantenerse autónoma en su esfera. Entonces para Hegel «la poesía expresa los sentimientos, las intuiciones y las representaciones mismas [pero] es incapaz de alcanzar la intimidad anímica de la música.»⁷¹ y «La tarea de la música consiste en que ella torna cada contenido para el espíritu.»⁷².

No sólo Hegel consideró que la música era un arte temporal, «lo que ha llevado a calificar a la música como arte del tiempo por excelencia es la relación interna, la que surge cuando la música suena»⁷³, esta relación interna que parte de la música como sonido fue una idea generalizada durante todo el romanticismo y las referencias y teorías sobre el ritmo y el sonido estaban orientadas a sustentar esta idea así como para marcar diferencias entre las artes temporales:

Música y poesía, además de ser ambas artes del tiempo y no del espacio, son también artes que se establecen sobre la posibilidad de articulación del sonido. [...] cada una de ellas tiende a conquistar su espacio de autonomía y a hacer prevalecer su horizonte significativo específico.⁷⁴

Los pensamientos de Hegel no reflejan sino las inquietudes de una nueva forma de razonar la música más teórica, lejos del proceso de composición y más cerca de las preocupaciones filosóficas. Sin embargo, sí conservan un eco de viejas concepciones al confluir dos ideas polémicas: la música como consonancia del alma y como una ciencia

⁷¹ *Ibid.* Pág. 174.

⁷² *Ibid.* Pág. 177.

⁷³ Gavilán, Enrique. *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*. Madrid. Akal. 2008, pág. 9.

⁷⁴ Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid. Antonio Machado libros S.A. 2001, pág. 29.

estructurada. Por eso resulta más sencillo empezar a marcar las líneas de pensamiento musical desde Hegel.

2.2.1.2. Arthur Schopenhauer (1788-1860) y F.W.J. Schelling (1775-1854).

La idea del sistema hegeliano de que la música constituye una revelación para el espíritu se aprecia de forma similar en el también filósofo alemán Schopenhauer. Para este filósofo la música es la objetivación directa de la voluntad, es la expresión perfecta de lo Absoluto y, por tanto, representa la imagen misma de la Voluntad. La música, como para Hegel, no expresa un determinado sentimiento, sino el sentimiento *in abstracto*. Schopenhauer puso a la música en la esfera más alta de las artes sosteniendo que tenía una función central por la forma cómo se experimenta el tiempo desde ella. De esta manera la percepción musical se experimenta sólo en el tiempo y por medio de éste, sin que la mente o una dimensión espacial jugaran ningún papel. Aquí sí que hay una diferencia marcada con Hegel que, a pesar de otorgar a la música un lugar relevante en las artes, consideraba al tiempo como un suceso momentáneo y para que la música confirmara su existencia debía repetirse hasta el infinito.

No pensaba igual Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Para el filósofo idealista la música «es el arte que más se despoja de lo corpóreo, por cuanto representa el movimiento *puro* como tal desprendido del objeto y llevado por alas invisibles, casi espirituales»⁷⁵. Schelling reconduce la música al ritmo, porque según él melodía y armonía expresan sólo el elemento plástico o pictórico del ser sonoro. Así, solamente el ritmo conecta de manera íntima la música con muchas otras formas expresivas. Pero si la música constaba sólo de ritmo, melodía y armonía no existían entonces entidades abstractas como para Hegel o Schopenhauer ya que sólo era una forma separada de la corporeidad. No obstante, los tres filósofos coinciden en elevar a la música como el arte más ilimitado y la primera potencia, siendo conscientes en ocasiones de que la música no adquiere existencia sólo en el instante. La importancia que le concede Schelling al

⁷⁵ F.W.S. Schelling. *Filosofía del arte* (trad. Esp. López-Domínguez). Tecnos. Madrid. 1999, pág. 196.

ritmo es especialmente reveladora en cuanto al silencio musical, la misma vivencia del instante de Hegel se podría aproximar a un momento de trascendencia temporal, pero estas teorías sólo apuntaban hacia la flecha regida por el tiempo lineal donde sonido y tiempo son igual a música.

2.2.1.3. Otras posturas: Richard Wagner (1813-1883), F.W. Nietzsche (1844-1900) y Gustav Mahler (Bohemia, 1860-1911).

Desde una postura completamente diferente Richard Wagner apostaba por el pensamiento de convergencia de las artes. El arte como expresión debía conseguir la expresividad completa por medio de ese ideal de convergencia. En el trasfondo estaba la idea de Rousseau sobre una unión originaria de poesía y música, para llegar a su concepto de obra de arte total (*Gesamtkunstwerke*) donde cada arte debía ceder una parte de su naturaleza para producir una unidad superior. Con esta idea cada arte podía defender su posición y a la vez ser colectiva, aunque Wagner deseaba que confluyeran en la música porque, según él, era la única capaz de apartar el intelecto.

Wagner seguía conservando un espíritu romántico, sus pensamientos revolucionaron la concepción de la música fundado en ese ideal de obra con un espíritu infinito donde podían confluír todas las artes y nutrirse unas de otras. Sin embargo, con Nietzsche y el compositor bohemio Gustav Mahler el siglo XIX quedaba atrás y las teorías románticas musicales languidecían con la atención puesta en los grandes protagonistas de la música del período. Nietzsche empezó siendo uno de los seguidores de Wagner, seducido por ese potencial unificador, después decide darle la espalda y argumentar que esa unificación se daba en el sistema. La música entonces debía volcarse hacia la fluidez del fragmento, hacia el encanto individual en su ámbito para que todas las obras no se convirtieran en una misma obra. De Wagner pasa a identificarse con Mahler y la música a una especulación estética. Mahler rompe con la tradición musical porque para él el prestigio de originalidad pierde peso específico. El compositor, el sujeto creador conocía y tomaba prestados pasajes musicales de otros creadores, se alejaba de ellos y los integraba a su obra modificándolos. Así, cada parte,

cada fragmento se vivía de una manera distinta, con fluidez, alejándose de las relaciones tonales⁷⁶.

2.2.2 El siglo XX.

Resultaría complejo resumir un marco político-social de un período tan intenso como lo fue el siglo XX. Por supuesto la ruptura con el romanticismo no fue inmediata, como en todas las épocas el proceso fue paulatino y la necesidad de cambio se hacía cada vez más evidente. Arriesgándose a generalizar habría que decir que una característica continua de este siglo fue la diversidad de tendencias dentro de una continua crisis en todos los sectores. En música, como en el resto de las artes, se vivió una dispersión en los múltiples caminos expresivos que se abrieron y la inquietud artística por cambiar y teorizar sobre la música fue más acusada.

Partiendo de pensadores y músicos como Mahler, Debussy y Strauss el lenguaje musical sufre un cambio significativo y, por tanto, la concepción de la música y del artista. Como sucede durante el romanticismo hablar de música supone situarse en escenarios nacionales diferentes y una evolución artística también diferente. Sin embargo, teniendo en cuenta que se sigue un hilo cultural europeo, sí que es posible resaltar algunos pensamientos claves del siglo que marcaron y modificaron la concepción de la música, aunque no siempre aportaron nuevas sutilezas al arte musical. Así, la reflexión del filósofo Theodor Adorno es un buen punto de partida: «Con los sonidos el compositor se ha emancipado. Las diferentes dimensiones de la música occidental tonal –melodía, armonía, contrapunto, forma e instrumentación- han evolucionado históricamente con independencia mutua, sin un plan y, hasta cierto punto, por crecimiento natural.»⁷⁷

⁷⁶ Las relaciones tonales se basan en la organización de los sonidos por orden de alturas (frecuencia de vibración) configurándose así las notas y los intervalos en una escala musical. Una escala occidental consta de siete notas donde la primera (tónica) es la más importante porque el resto funcionan en relación con ésta.

⁷⁷ Adorno, Th. W. Filosofía de la nueva música. Obra Completa, 12. Madrid. Akal. 2003, pág. 53.

La figura del ruso Igor Stravinsky (1882-1971) es un ejemplo de esa diversidad artística y de un mundo gobernado por la crisis. Formado inicialmente bajo el nacionalismo ruso, sus primeras obras siguieron esta tradición con una gran destreza en las técnicas orquestales. Al instalarse en París su música cambia desconcertando al público y revoluciona el mundo musical al servirse del ritmo como motor fundamental de la obra. Stravinsky seguía pensando que «La música se establece en la sucesión del tiempo y requiere, por consiguiente, el concurso de una memoria vigilante. Por tanto, la música es un arte *chronique*, como la pintura es un arte *espacial*.»⁷⁸, pero violenta al ritmo hasta el límite porque «Todos sabemos que el tiempo se desliza variablemente, según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengan a afectar su conciencia.»⁷⁹. Así sigue considerando la música como un arte temporal aunque con una perspectiva más relativa del tiempo propia de la influencia de las consideraciones del tiempo de Henri Bergson y la Teoría de la relatividad de Albert Einstein. Stravinsky fue un modificador de su estilo musical, pasó de un neoclasicismo a una vuelta a las formas del pasado especulando con el presente continuamente. Durante su estancia en Estados Unidos tras su huida debida a la Segunda Guerra Mundial, presentó nuevas modernizaciones compatibles con recursos propios del jazz. Para él «El estilo es la manera particular con la cual un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio. Este lenguaje es el elemento común a los compositores de una escuela o de una época determinada.»⁸⁰. Se declaró enemigo del serialismo y el dodecafonismo y nunca fue posible determinar las claves de su lenguaje musical porque continuamente su rumbo giraba hacia un lenguaje distinto. Es un típico ejemplo de músico del siglo XX, renovándose en parte por unas situaciones exteriores propicias (las guerras y crisis mundiales) pero sobre todo por su constante búsqueda de la obra superando los obstáculos que la nutrían. La composición surge de ese “no-exterior” que tampoco es un interior. Como el silencio, que no es “no-exterior” a la composición musical. Así, el autor del siglo XX queda muy cerca de una composición que rodea al silencio y el hecho de que haya sido imposible de analizar forma parte de su sentido fundamental. La nueva concepción del estilo musical y de la composición de Stravinsky («Mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una

⁷⁸ Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Madrid. Taurus. 1989, pág. 32.

⁷⁹ *Ibid.* Pág. 34.

⁸⁰ *Ibid.* Pág. 74.

fuerza. Cuanto más se obliga uno, mejor se liberta de las cadenas que traban al espíritu.»⁸¹) manifiesta la nueva imagen del compositor limitado ya no desde afuera, es decir, por la época y la sociedad, sino desde dentro, desde la propia exigencia que la obra le impone. La música se empieza a desligar de las autonomías filosóficas y la ciencia le presta una atención sobre todo acústica, que sólo puede describirla.

2.2.2.1. Arnold Schönberg (Viena, 1874-1951) y el dodecafonismo.

Otra figura relevante es Arnold Schönberg. Inscrito en principio dentro del expresionismo alemán fue reconocido por fundar un revolucionario sistema de sonidos, el dodecafonismo. Dejando atrás el sistema tonal con su jerarquía de sonidos (tónica, dominante, etc.) que había presidido desde el Renacimiento la música europea, abre paso a la utilización del sistema de doce sonidos de la escala cromática sin ninguna relación jerárquica. El compositor elegía y buscaba la sucesión de sonidos que le servirían como núcleo para el desarrollo posterior del tema musical. Entonces la concepción del tiempo cambia ya que

las condiciones de disolución del sistema están contenidas en las mismas condiciones que lo determinan, y que en todo aquello que vive, existe aquello que modifica, desarrolla y destruye la vida. La vida y la muerte están contenidas en la misma semilla y en medio solamente se halla el tiempo, es decir, nada esencial sino solamente una medida que acaba colmándose. Con este ejemplo se puede aprender qué es lo eterno: el cambio, y qué es lo temporal: la existencia.⁸²

Ahora bien, este sistema dodecafónico que transcurría en un tiempo cambiante era fragmentario. La obra se puede entender con sólo escuchar un fragmento, pero paradójicamente tenía una estructura que la daba la serie escogida. El compositor debe estar dispuesto en todo momento a repetir aunque puede modificar una sucesión de sonidos por medio de la variación. El intérprete pasa a un segundo plano, es la

⁸¹ *Ibid.* Pág. 68.

⁸² De Arnold Schönberg. *Manuale di armonía*, trad. Italiana il Saggiatore citado en Donà, Massimo. *Filosofía de la música*. Barcelona. Global Rhythm Press. 2008, pág. 168.

composición momento a momento la importante y el compositor un creador de lo inesperado. La obra musical para Schönberg se constituía por un elemento no reconocible que integraba la estructura por medio de una serie. Bajo estos patrones de composición era inevitable no caer en la disonancia y en la paradoja de adentrarse en combinaciones de sonidos asociados a la manera particular de la mente de cada compositor:

Ahora que tenemos un organismo como la serie, cuya jerarquía ya no se funda en el principio de identidad por transposición, sino, por el contrario, en deducciones localizadas y variables, el ruido se integra de manera más lógica en una construcción formal, a condición de que las estructuras responsables de tal construcción se basen en sus criterios propios (que no son fundamentalmente diferentes –acústicamente hablando- de los criterios de un sonido).⁸³

No obstante, las concepciones de tiempo fragmentario, la variación y la composición como lo importante son intuiciones que se ajustan al silencio musical.

Una discusión que continúa hasta hoy es si la música expresa sentimientos. Aunque se hablará de este tema más detenidamente en otro apartado, es importante aclarar que la discusión no sólo radica en esa capacidad expresiva, sino en esa otra naturaleza cuantitativa que contiene unas proporciones numéricas. Para Stravinsky y Eduard Hanslick (Praga, 1825-1904) la música consta de un elemento irracional, pero la composición está articulada desde una forma abstracta que le da movimiento. En otras palabras, todo lo que se mide y ordena en una composición es fundamental, el compositor determina lo indeterminable. Este orden establecido ya no tendrá nada que ver con la numerología pitagórica, es un orden dionisiaco, que se puede reconocer y de alguna forma clasificar bien bajo la luz o desde la profunda oscuridad. En todo caso consideraban que la música es impotente para expresar cualquier cosa (sentimiento, actitud, estado psicológico...), sólo captura la presencia, aquello que está presente en ese orden determinado.

⁸³ Boulez, Pierre. *Pensar la música hoy*. Murcia. Fundación Caja Murcia. 2009, pág. 67.

2.2.2.2. Vladimir Jankélévitch (1903-1985) y lo inefable.

Un mediador entre la determinación de un orden y la capacidad expresiva de la música fue el francés Vladimir Jankélévitch. Este musicólogo parte del concepto de la música como arte del misterio, forma parte de lo inefable. Remite entonces a Orfeo, al poder de encantamiento de la música, pero despojado de la moralidad de virtud o lisonja. Concebía la música como una unión de la “razón” y lo sensorial, de dos lenguajes que apuntan a objetivos diferentes: «Si el discurso matemático es un pensamiento que busca hacerse comprender por otro pensamiento mostrándose diáfano, la modulación musical es un acto que pretende influir a un ser, y por influencia debe entenderse, como en astrología o en brujería, causalidad clandestina, maniobras oscuras y prácticas negras.»⁸⁴. Cercano a Schopenhauer y a Nietzsche en cuanto a la idea de que la música plantea ambigüedad a la hora de transmitir sentimientos, para él «la música no sustrae el sentido para revelarlo, porque esto sería una estratagema artificiosa, sino que revela el sentido del sentido: la música lo manifiesta sustrayéndolo, y viceversa, lo hace volátil y fugaz en el mismo acto de revelarlo.»⁸⁵. Así es misterio y tiene la capacidad de decir lo indecible. La obra musical según Jankélévitch no está obligada por la coherencia ideológica, por eso existe una variedad de gustos estéticos y de una discontinuidad en los idearios musicales. Desde la perspectiva de que «el misterio musical no es lo *indecible*, sino lo *inefable*.»⁸⁶ Jankélévitch ya considera el silencio como parte integral de la música, de ese encanto.

2.2.2.3. La música contemporánea.

Con la música contemporánea las reflexiones sobre el tiempo, la capacidad de expresión y el silencio ofrecen nuevas perspectivas. Experimentos como la *Fontana Mix* de John Cage en 1957 que consistía en una composición sin ningún tipo de instrucción sobre el sonido a interpretar, donde se alternaban sonido y silencio como

⁸⁴ Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Barcelona. Ediciones Alpha Decay. 2005, pág. 18.

⁸⁵ *Ibid.* Págs. 83 y 84.

⁸⁶ *Ibid.* Pág. 118.

una casualidad, son muestra de nuevas preocupaciones teóricas y de composición. Cage (1912-1992), como se vio en la definición de silencio musical, partió de que la música es silencio y sonido y su libro *Silencio* es el primero dedicado exclusivamente a la indeterminación en la composición y al silencio como parte de ese acto de componer.

Una cuestión importante es la que señala Massimo Donà de que «[Existió] una nueva determinación de la espacialidad sonora»⁸⁷ que obsesionó a compositores como Iannis Xenakis y György Ligeti. Así se intentó romper con el tiempo consecutivo para darle cabida a lo espacial en la música. Esta es la línea del compositor italiano Luigi Nono, otorgarle al espacio el deber de posibilitar otro tipo de audición y romper con el *imperium* del tiempo. Otras visiones sobre el tiempo musical son las de Boris de Schloezer (1881-1969) y la musicóloga Gisèle Brelet. Para el primero la forma musical es esencialmente atemporal, organizarlo sería entonces trascenderlo, mientras que para Brelet la *forma* era la construcción de la música y el *devenir* la expresión de la duración. Bajo esta idea la música posibilita vivir el tiempo de la forma musical que es un tiempo organizado.

También hay una relativización respecto a las posturas de si la música es expresión o no de sentimientos. Para la filósofa estadounidense Susan Langer (1895-1985) la esencia de la música es la expresividad, pero no la expresión. La música no es el sentimiento mismo o su copia, sino su presentación simbólica según leyes propiamente musicales. Esta matización permite acercarse a la música no como una representación de los sentimientos sino que es una forma de apelar a una percepción que siente como respuesta. Por otro lado el también estadounidense Leonard B. Meyer en su libro *Emoción y significado de la música* (1957) comenta que el significado de la música radica en la música misma y es, sustancialmente «el producto de una espera. Un evento musical (ya sea un sonido, o una frase o una composición completa) tiene significado porque se encuentra en tensión hacia otro evento musical al cual esperamos»⁸⁸. Esta *espera* pone de manifiesto la capacidad de completar significados de la mente según sus conocimientos o estado de ánimo. Además la espera supone un tiempo de tensión que sugiere y que es más evidente durante ciertos momentos de silencio.

⁸⁷ Donà, Massimo. *Filosofía de la música*. Barcelona. Global Rhythm Press. 2008, pág. 193.

⁸⁸ Meyer, Leoard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid. Alianza Editorial. 2001, pág. 35.

Ahora bien, aunque el silencio y lo espacial empezaron a tomar importancia con el nuevo siglo no supusieron una verdadera ruptura. Se continuaba con una idea conceptual del silencio que se aprecia a lo largo de la historia musical, desde el estilo musical madrigal⁸⁹ hasta J. Cage, básicamente porque la manera de vivir el espacio no posibilitaba un cambio conceptual en la música. Los planteamientos antes expuestos de espacio y tiempo en la música contemporánea se deben a la aportación que el jazz hace al sugerir que se pueden superar los límites del espacio y, por tanto, también los temporales.

La música jazz se vive de manera distinta, cada momento siempre es distinto porque cada interpretación es única. En esto radica el énfasis de estas composiciones. No existe una flecha temporal de consecución que indique al intérprete que lo viva de una forma determinada como tampoco existe claramente para el compositor. El jazz es ahegeliano⁹⁰. El tiempo es una experiencia fragmentaria y su espacio supone una experiencia no contemplativa sino vívida. El espacio temporal también cambia, se aprecia en la escritura y en el sentido de permanecer en el tiempo, de eternizarse aunque su vida sea instantánea (mientras se interpreta). En el jazz la partitura por sí sola no es suficiente, se debe conocer la interpretación, haberla escuchado porque cada compositor tiene su sonido. Es dentro de este nuevo espacio de vivencia y de temporalidad fragmentaria donde el silencio musical tiene cabida. Resulta necesario modificar las viejas expectativas de tiempo y espacio para adentrarse en el silencio musical. Este silencio comparte con el jazz la experiencia vívida pero a su vez forma parte de otro estado vivencial porque se desarrolla en un espacio propio del oyente y no del intérprete. Un espacio de subjetividad con una lectura de ensamblaje en la vivencia.

⁸⁹ El madrigal es un estilo musical renacentista que tiene sus orígenes en la *frottola* (música popular predominante en Italia como canción secular durante el Siglo XV). Es una composición de tres a seis voces bien *a capella* o en combinación con algún instrumento que dobla la parte vocal. Su mayor apogeo fue durante la segunda mitad del siglo XVI con compositores como Claudio Monteverdi.

⁹⁰ Con el jazz la música se aparta totalmente de la concepción musical hegeliana dando paso a otras reflexiones sobre la temporalidad y la importancia en las estructuras gramaticales.

2.3. La música como expresión de sentimientos.

Dos tesis contrapuestas, que han ido enfrentándose de distintas maneras a lo largo de la historia del pensamiento musical: por una parte, nos encontramos con quienes sostienen una concepción ética en sentido amplio, según la cual la música incide en nuestro comportamiento, influye en nuestros sentimientos o, como diremos en tiempos más recientes, *expresa* nuestros sentimientos; por otra, hablamos de los que apoyan una posición más hedonista de la música, según la cual el arte de los sonidos tendería, más bien, a producir un placer sensible cuyo fin se agotaría en sí mismo, no estando, por tanto, dirigido ni a producir conocimiento, ni a transmitir información de ningún tipo ni a expresar nada en absoluto.⁹¹

De nuevo aquí se remite a la idea de la música como expresión de sentimientos que se señaló en el panorama musical. Así se evidencia la creencia en la conexión entre música y capacidad de apelar a los sentimientos. Adentrarse en esta postura supone entender que la palabra “expresión”, utilizada para argumentarla, ha sido cargada de connotaciones morales y matices que ayudaban a la formulación de teorías diferentes según la época. Saber qué se pretende con las teorías o si realmente supone una oposición con una estructura hace reflexionar sobre las interferencias históricas que oscurecen plantearse qué es la expresión de los sentimientos.

A la música siempre se le ha atribuido un carácter trascendental y sensitivo, pero para entender el vocabulario y los conceptos que se debatieron a lo largo de los siglos XIX y XX hay que remitir a la teoría de los afectos. Esta teoría tuvo una gran aceptación durante el Barroco y consistía en un conocimiento retórico para lograr persuadir y mover los afectos (las pasiones) de los oyentes. Un buen compositor u orador tenía que ser capaz de despertar “las pasiones del alma” de quien lo escuchara. El uso de las figuras retóricas musicales no sólo producía un efecto estilístico sino que despertaban emociones. Por supuesto la teoría de los afectos se fue modificando según la idea que se tuviera de la música aunque surgió durante el siglo XVI.

⁹¹ Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid. Antonio Machado libros S.A. 2001, págs. 33 y 34.

En línea con el pensamiento romántico y posterior es interesante el enlace del filósofo francés Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) de esta teoría. Para Dubos el fin de la teoría de los afectos era alejar el aburrimiento, el peor de todos los males:

a la música le corresponde la “última función” de dispersar el aburrimiento y “mantener ocupadas todas las fuerzas” del corazón. La vieja teoría de los afectos se había sometido al dominio de la moral; los afectos, según el filósofo Vives del siglo XVI en su tratado *De anima* (lib. III), son excitaciones que nos mueven a aspirar a lo bueno y útil, y a evitar lo malo y perjudicial. [...] no es la dirección de los sentimientos lo decisivo, sino la fuerza de las excitaciones la que ha de curar la enfermedad del aburrimiento.⁹²

La palabra “expresión” se refiere entonces a la manifestación de emociones, el compositor pretende inspirar los sentimientos sin alejarse de la concepción moral de tener una función útil y buena.

El musicólogo suizo Kurt Huber (1893-1943) modifica la tesis de los afectos exponiendo que en un principio el oyente experimenta de manera objetiva unos caracteres emocionales que son propiedades de la música. Sólo luego, si realmente está en disposición de escuchar, empieza a experimentar un estado anímico propio. En todo caso para Huber no es necesario estar conmovido uno mismo para reconocer el significado emotivo de la música. También durante el siglo XIX, en Schopenhauer, se observa otra visión importante respecto a los afectos: «Porque la música, al contrario de las demás artes, no representa las ideas o los grados de objetivación de la voluntad, es decir, sobre los sentimientos, pasiones y afectos del oyente, de tal manera que rápidamente los eleva o incluso los modifica...»⁹³. La expresión de sentimientos no es para Schopenhauer una forma de manifestar en el oyente una pasión, más bien es una manera de comunicar un sentimiento en abstracto, sin la intención de que se identifique como algo subjetivo sino el sentimiento mismo modificado en lo abstracto. Es una idea, algo mental.

⁹² De Dubos, J.B. *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* en Dahlhaus, Carl. *Estética de la música*. Berlín. Edition Reichenberger. 1996, págs. 20 y 21.

⁹³ *Ibid.* pág. 55. De Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, cap. 39.

Sin embargo, no es sólo conflictivo “expresar” sino también el hecho de que el oyente se sumerge en un estado de ánimo que puede confundirse con los sentimientos, pero que en todo caso se atribuye a una respuesta afectiva de la música. La falta o divergencia de sonido no impide que se configure este proceso afectivo que por otro lado es indefinido frente a una emoción. Así, «la música puede, en suma, experimentarse como un estado de ánimo o como un sentimiento, pues no sólo están las propias connotaciones íntimamente asociadas con los estados de ánimo [...] sino que los mismos procesos psicológicos y musicales que originan connotaciones específicas evocan asimismo respuestas de disposición anímica definidas, aunque quizá menos específicas»⁹⁴. El oyente sumergido en un estado de ánimo o en una emoción tenderá a completar la obra musical, sobre todo si se conoce la estructura del estilo o el movimiento musical que escucha. Este acto de completar es fundamental en la manifestación de expresiones porque hace que las asociaciones musicales en el momento se hagan en base a una expectativa concreta o por medio de sensaciones diferentes según cada persona.

Ahora bien, el proceso afectivo que puede darse por medio de los estímulos musicales no necesariamente se atribuye a lo musical, también puede ser fruto de procesos conscientes o inconscientes de imagen. Durante los conscientes el oyente sabe perfectamente qué imágenes le evoca un pasaje musical, identifica las asociaciones que realiza entre música e imagen. Se pueden dar a nivel individual, si sólo se producen en base a la experiencia de un individuo concreto, o colectivos, comunes a un grupo de personas pertenecientes a una misma cultura. En el caso de los procesos colectivos sería más pertinente hablar de connotaciones que «son el resultado de las asociaciones que se producen entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical. [...] La asociación se produce por contigüidad; es decir, algún aspecto de los materiales musicales y de su organización queda ligado, a fuerza de repetirse, a una imagen referencial.»⁹⁵. El oyente es quien concreta la connotación, puede aprovechar su archivo de imágenes culturales adquiridas o relacionar experiencias propias concretas. De una manera o de otra existe una conexión causal entre los materiales musicales y su organización, y las connotaciones evocadas.

⁹⁴ Meyer, Leoard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid. Alianza Editorial. 2001, pág. 270.

⁹⁵ *Ibid.* Págs. 263 y 264.

Los procesos de imagen, sean individuales o colectivos, pueden sufrir desviaciones extramusicales que posibilitan una producción y desarrollo de imágenes sin referencia de los estímulos musicales. Esto indica un proceso de ambigüedad que es más clara durante el silencio musical, pero que en general está interferido por las sensaciones y la necesidad de completar del oyente.

2.4. La temporalidad en música y silencio.

Independientemente de considerar a la música como un arte temporal o no, el tiempo es fundamental. Una obra musical transcurre durante un tiempo y las notas mismas tienen una duración determinada por un tiempo que se desliza linealmente. Ahora bien, «Un tiempo que es sólo tiempo permitirá a los sonidos ser sólo sonido»⁹⁶. La jerarquía de características como el tiempo o el sonido no permiten un análisis global de la música, sino aislar de ésta los elementos que pierden fuerza porque son parte de la misma música. Además considerar el tiempo sólo como una medida de duración exacta que rige la estructura de una obra musical es negar que exista una concepción subjetiva del tiempo. La música entonces sería una sucesión de sonidos cuantificables que en conjunto completan una obra que a su vez dura un tiempo determinado. Esto se aleja bastante del planteamiento que se ha estado haciendo en este trabajo de que la música es silencio y sonido, un espacio creado donde el oyente se deja penetrar por las sensaciones ambiguas que sólo el ritmo dirige. Además no permite ver que durante el silencio musical el tiempo deja de estar presente como linealidad y sólo queda una lectura espacial, rítmica.

Uno de los fenómenos problemáticos para concebir la temporalidad de la música es el hecho de que una obra musical dura sólo el momento de su ejecución. Para que vuelva a repetirse ese instante de vida se necesita otra interpretación y un oyente dispuesto a vivirla en ese momento. La ejecución entonces posee una dimensión más allá de lo finito porque aunque se distinga un inicio y un final el oyente prolonga ese instante reviviéndolo. Sin embargo, «En espera de ser el oyente eterno de un concierto

⁹⁶ Cage, John. *Silencio*. Madrid. Árdora Ediciones. 2007, pág. 49.

asimismo eterno, el hombre finito vuelve a ser, después de su celebración, un ser finito.»⁹⁷. El tiempo de ejecución es intenso y perenne, pero a su vez contiene la capacidad de que el oyente lo viva como una eternidad ya que cada instante es irrepetible⁹⁸. Esta paradoja envuelve al tiempo musical porque transcurre linealmente en su ejecución y es puntual en el oyente que vive el momento penetrado no sólo por el gusto de escuchar algo que identifica sino por sus emociones. Suspendida provisionalmente de su cotidianidad una persona puede recordar ese instante como un encantamiento que no da una sabiduría, pero que invita a retenerlo y a eternizarlo. De esta manera «aún siendo eternamente temporal, la música es a la vez una protesta contra lo irreversible, y, gracias a la reminiscencia, una victoria sobre ese irreversible.»⁹⁹. Pero es importante entender que cuando se habla del deseo de eternidad de la música no se hace referencia a un eterno presente ni a la actualidad continua ni a la eternidad de más allá del tiempo. Este deseo es un órgano temporal sí, pero es una fuga del tiempo. Una fuga para experimentar sensaciones y completar información que se hace más evidente durante el silencio musical. Por tanto más que un tiempo de huida es un momento inesperado de mayor intensidad en la escucha.

En tanto que forma, la música se concibe en el momento que el oyente la retiene en su memoria y obtiene la distancia para constituir la como algo abarcable, como una forma¹⁰⁰. En otras palabras una obra musical se concibe en el momento que es pasado. De esta manera se resalta la dimensión psicológica del tiempo. Durante un concierto se requiere un tiempo para actualizar todo lo que se ha ido escuchando y percibiendo, un tiempo de esfuerzo necesario para penetrar en la profundidad de la obra, en una metáfora espacial donde sólo hay un tiempo subjetivo: «Hay, pues, un tiempo de profundización, perpendicular al tiempo de ejecución (si se puede usar este lenguaje), que es el tiempo que el oyente emplea para penetrar en el espesor de este sentido

⁹⁷ Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Barcelona. Ediciones Alpha Decay. 2005, pág. 157.

⁹⁸ Un instante irrepetible que se vive no sólo en música y que mantiene la idea del filósofo griego Heráclito de Éfeso (aprox. 535 a.C.-484 a.C.) de que todo es un devenir, un cambio incesante donde todo se transforma en ciclos de nacimiento y de destrucción.

⁹⁹ *Ibid.* Pág. 122.

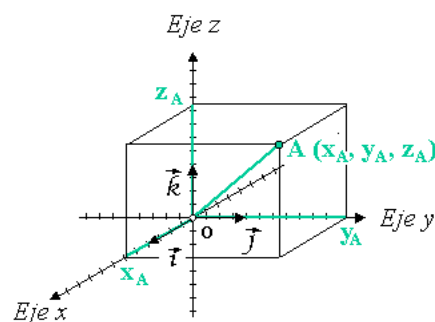
¹⁰⁰ Se entiende forma en el sentido más amplio, como inteligible, como sensible y como su propia trascendencia. Así hablamos de la concepción estética de forma unida a la visión de Gestalt que toma Mario Perniola en su *Estética del siglo XX*: «por una parte, unifica los dos aspectos de tal concepto, suprasensible y sensible (*species=forma*); por otra, incluye en la nueva noción de *Gestalt* también aquellos aspectos que trascienden la forma, puesto que se remontan a una experiencia de lo bello como evento, suceso, irrupción de la luz (*lumen=splendor*). Estas características opuestas de la noción de forma se unen a la noción de *gloria*». (pág. 97)

desprovisto de sentido.»¹⁰¹. Este tiempo se desliza variablemente según la disposición íntima de cada sujeto y los acontecimientos que afecten su conciencia. Resulta entonces más preciso hablar de varias dimensiones del tiempo musical.

No obstante, antes de entender las dimensiones temporales, hay que regresar a la idea de que es el ritmo el aspecto principal que permite crear un espacio sonoro y un movimiento musical. Si se parte de que el sonido no es la unidad de la música, se puede ver que la melodía no es el aspecto principal porque no hay secuencias de sonidos sin ritmo pero sí es imaginable un ritmo sin secuencia de sonidos. «El movimiento rítmico, determinado en el sistema rítmico-métrico por la duración, la intensidad y el carácter de los tiempos del compás, es independiente –o al menos puede serlo– del movimiento melódico, pero el melódico no es separable del rítmico.»¹⁰². Así es el ritmo el que constituye la impresión del movimiento en música, del movimiento tomado como la velocidad con que se ejecuta una pieza que es lo que concierne al *tempo* (*largo, adagio, andante, allegro, presto...*). Entonces «La pulsación es el reflejo del ritmo, el testimonio es un motor interno. Un vehículo parado con el motor en marcha no tiene “*tempo*”, pero conserva un ritmo, independientemente de que no esté en movimiento»¹⁰³. La idea de espacio sonoro representa una abstracción del fenómeno del movimiento musical cuyo aspecto básico –y del que los demás dependen– es el rítmico donde la verticalidad, la unión y combinación de diferentes sonidos simultáneos (armonía), sólo se constituye en conjunto con la horizontalidad (melodía), con un tiempo espacial.

De esta manera existe una dimensión espacial del tiempo, que se puede llamar horizontal (*Eje y*), y otra vertical (*Eje z*) que sería la del tiempo vivido durante una ejecución. Las dos dimensiones son subjetivas aunque la vertical incluya una percepción de duración sonora medible. Es en la dimensión espacial (*Eje x*)

donde se incluye el tiempo de actualización y donde el oyente penetra en la profundidad de la obra, pero no hay que perder de vista que se da perpendicular a la



¹⁰¹ *Ibid.* Pág. 116.

¹⁰² Dahlhaus, Carl. *Estética de la música*. Berlín. Edition Reichenberger. 1996, págs. 103 y 104.

¹⁰³ Deschaussées, Mónica. *El intérprete y la música*. Madrid. Editorial Rialp. 2009, págs. 70 y 71.

ejecución, es decir, en la horizontalidad se percibe que hay unas diferencias entre los sonidos y que éstos transmiten porque se da a la vez que esa verticalidad armónica que se escucha¹⁰⁴. Una perspectiva interesante para entender esta convergencia de las dimensiones es la de Pierre Boulez quien clasifica el tiempo en «tiempo liso» y «estriado». El «tiempo liso» sería el que el intérprete no puede controlar, un tiempo más sutil que se instala en la obra y que es rítmico mientras que el «tiempo estriado» es el que marca el cronómetro. «[...] En el tiempo liso, se ocupa el tiempo sin contar el tiempo; en el tiempo estriado, se cuenta el tiempo para ocuparlo»¹⁰⁵. Así el «tiempo liso» pertenecería a la dimensión horizontal del tiempo y el «estriado» a la vertical que representa la de la ejecución. Si se habla en términos del sonido la melodía se puede abstraer como independiente frente a otras melodías, es decir, puede tener una dimensión horizontal frente a una verticalidad, o todas las dimensiones que se le quiera dar según la composición, que consistiría en los puntos de unión entre melodías. El propio Pierre Boulez consideró que «el tiempo posee, al igual que las alturas, estas tres dimensiones: horizontal, vertical, diagonal; la repartición procede igualmente por puntos, conjuntos, conjuntos de conjuntos»¹⁰⁶. En todo caso para que el oído distinga este carácter melódico el ritmo tiene una relevancia particular.

Esta concepción de dimensiones temporales recuerda a la teoría que expuso sobre la música el filósofo, teólogo y crítico alemán Johann Gottfried von Herder (1744-1803). Dividió las artes en las que producen obras (espaciales), las que actúan mediante energía (temporales) y las bellas ciencias (poesía) que actúa mediante la fuerza. La música era entonces un arte de energía, seguía siendo temporal pero como explica Carl Dahlhaus en su *Estética de la música* «Herder define la música como arte temporal que “no sólo actúa en el transcurso temporal sino también a través de él”. [...] Cuando Herder llama la música arte “energética” quiere decir con ello que es esencialmente acción (*energeia*), no obra (*ergon*).»¹⁰⁷. Esta concepción de arte energética lleva a la idea de que durante una ejecución se realiza un movimiento sonoro que es igual a una fuerza. A su vez, al hablar de movimiento, remite a la existencia de una espacialidad sonora. En otras palabras la música como arte energética implica

¹⁰⁴ La apreciación de la diferencia entre los sonidos se reflejaría en el eje de coordenadas cartesianas en el punto A (Xa, Ya, Za) donde el valor de cada una de sus coordenadas es la proyección ortogonal, es decir, las rectas perpendiculares a cada eje de coordenadas X, Y, Z que en la imagen componen el cubo.

¹⁰⁵ Boulez, Pierre. *Pensar la música hoy*. Murcia. Fundación Caja Murcia. 2009, pág. 141.

¹⁰⁶ *Ibid.* pág. 46.

¹⁰⁷ Pág. 12.

ejecutar unos sonidos en el transcurso del tiempo y a la vez reconocer una existencia espacial sonora ya que se ejerce una fuerza¹⁰⁸.

Ahora bien, se puede entender la temporalidad musical partiendo de la intuición o concepto de *temps dureé*, tiempo “vivido”, que tuvo Henri Bergson (París, 1859-1941). Este *temps dureé* no transcurre regularmente, puede pasar más o menos rápido y pretende reconstruir la experiencia original del tiempo que precede al tiempo representado espacialmente, el *temps espace*. Este tiempo “vivido” es una acción que implica siempre un desarrollo continuo entre la decisión y el fin porque es una experiencia original. El *temps dureé* y el *temps espace* tienen su efecto en la música en tanto que estructura del tiempo y movimiento. No se encuentran aislados entre sí, se dan en la experiencia asociados a un efecto recíproco, es decir, el tiempo espacial es una abstracción del *temps dureé* y éste tiempo “vivido” con sus extensiones y acortamientos es perceptible porque se da con un trasfondo espacial aunque no contemple la decisión instantánea.

¿Qué sucede durante el silencio musical? el silencio musical conserva como característica el ritmo. El silencio es ritmo y éste no es otro que el sentir de cada persona, como siente que se mueve el mundo, su mundo. El tiempo deja de percibirse como una duración o una sucesión lineal, se trasciende porque sólo se perciben las imágenes y las sensaciones que marca el ritmo. «Es imposible reducir los ritmos a pura medida, dividida en espacios homogéneos, tampoco es posible abstraerlos y convertirlos en esquemas racionales. Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. [...] El ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos.»¹⁰⁹. Así, el ritmo no es una medida es un sentido, una posible dirección que se aprecia no sólo en música sino también en la literatura.

Ahora bien, el tiempo sigue existiendo, brota sin previo aviso, hay que recordar que el silencio musical se da en un momento donde no hay espera, no ocurre un suceso y el oyente empieza a vivir las sensaciones e imágenes rítmicas que le han penetrado

¹⁰⁸ No hay que perder de vista la fórmula más simple de fuerza: $F=ma$ (Fuerza=masa x aceleración) donde $a= v/t$ (aceleración =velocidad/tiempo). Así si hay un movimiento significa que la aceleración es distinta de 0 y, por tanto, se produce un desplazamiento espacial de la masa, en este caso el sonido.

¹⁰⁹ Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1981, pág. 61.

también anteriormente. En el silencio musical existe un tiempo que no se le nota que vaya a ser sucesivo, tampoco a continuar ni a detenerse. Se trata entonces de un tiempo ensamblado que nace porque exteriormente se da dentro del tiempo lineal consciente, pero que no es un tiempo ontológico donde no existe ninguna idea o concepto preconcebido. «Un puro transcurrir en que el tiempo se libera de esa ocupación que sufre de hechos y sucesos que sobre él pasan. Y entonces da de sí dándose a oír y no a ver, dando a oír su música anterior a toda música compuesta de la que es inspiración y fundamento. Y sólo el rumor del mar y el viento, si pasan mansamente, se le asemejan. Y más todavía ciertos modos del silencio sin expectación y sin vacío»¹¹⁰. Si se puede hablar de un transcurrir en este tiempo es desde el sentir («El ser es un lugar de resonancia para los ritmos de los instantes»¹¹¹), un padecer desde la musicalidad del tiempo, es decir, no es el tiempo el que transcurre sino el sentir del tiempo que se vierte sobre el sentir de quien escucha el silencio musical:

Y el silencio se extiende como un medio que no hace sentir su peso ni su limitación; en este puro silencio no se advierte privación alguna.

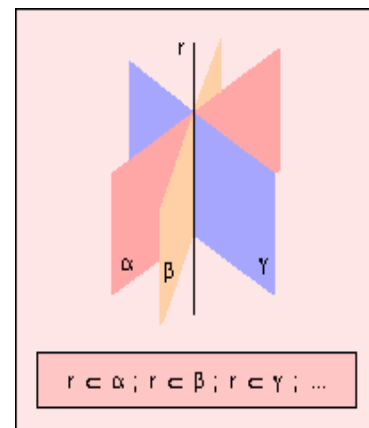
La mayor prueba de la calidad de este silencio revelador es el modo en que el tiempo pasa sin sentir, sin hacerse sentir como tiempo sucesivo no como atemporalidad que aprisiona, sino como un tiempo que se consume sin dejar residuo, sin producir pasado; como aleteando sin escaparse de sí mismo, sin amenaza, sin señalar tan siquiera la llegada del presente, ni menos todavía dirigirse a un futuro. Un tiempo sin tránsito.¹¹²

¹¹⁰ Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág. 47.

¹¹¹ Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Buenos Aires. Ediciones Siglo veinte. 1973, pág. 59.

¹¹² *Ibid.* Pág. 74.

Por tanto con sentir del tiempo no se hace referencia a la sensación de linealidad temporal, no es el tiempo de ejecución ni claramente una de las dimensiones temporales de la música. Tampoco se trata de un sentir circular donde sólo son posibles dos sentidos y es durativo, aunque éste esté ligado fuertemente a lo espacial. Se trata de un sentir más cercano a lo puntual porque se da dentro de cada oyente, desde la relatividad



sin expectativa ni vacío, el tiempo rítmico que es un tiempo espacial. Un haz de tiempo donde se ensamblan distintos planos, como la recta por donde pasan infinitos planos (haz de planos¹¹³) en los cuales existen infinitos puntos y a su vez infinitos puntos no les pertenecen. Así, esa profundidad musical de la que se hablaba anteriormente de la dimensión horizontal del tiempo se aprecia claramente en el silencio espacial. Un intervalo más lento donde nace un tiempo subjetivo que da todo de sí, sin máscaras, donde la ambigüedad es sugerente y reveladora y que se dará de un modo similar en la literatura.

Un concepto que permite comprender mejor esta idea temporal del haz de planos es el de «cronotopo» que expone el crítico literario y filósofo ruso Mijaíl Mijáilovich Bajtín (1895-1975). La noción de cronotopo (del griego: *kronos* = tiempo y *topos* = espacio, lugar) originalmente viene de la física y significa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo que si se configuran vinculados al movimiento y la materia serían sus propiedades ya que, como se explicó anteriormente, si hay un movimiento existe un desplazamiento en un tiempo y la masa es una fuerza inversa al desplazamiento en un tiempo. Así el tiempo puede ser una coordenada espacial, una dimensión más del espacio. Bajtín, extrapolando esta idea de “cuarta dimensión” del cronotopo, lo concibe como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en un todo inteligible y concreto. Según Bajtín «Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido

¹¹³ La representación gráfica del haz de planos que se ve en la imagen es una analogía de la temporalidad del silencio musical. La recta *r* es el ensamblaje de los planos (α , β y γ) representados con los colores rojo, amarillo y azul respectivamente. Una de las propiedades geométricas del plano es que a cada uno le pertenecen infinitos puntos y existen también otros infinitos puntos que no le pertenecen. La fórmula debajo llama la atención para no olvidar que la recta *r* está contenida ($r \subset \alpha$) en todos los planos y que, aunque estén representados sólo tres planos del conjunto, por esa recta pueden pasar infinitos planos.

a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.»¹¹⁴. Bajtín consideró al espacio y el tiempo como categorías que constituyen entidades clasificables pero cuya existencia es independiente de la conciencia. Dentro de la literatura estas categorías del cronotopo – según el crítico ruso- son fundamentales para determinar el género y la imagen del ser humano en la literatura. No obstante lo importante de este concepto para terminar de comprender la temporalidad del silencio espacial es la cercanía a un tiempo que es un plano indisoluble al del espacio, una relatividad temporal que permite acercarse casi metafóricamente a esa intersección de planos que contienen distintos puntos o unidades que hacen del tiempo espacial puntual.

2.5. El diálogo del silencio musical.

Además del tiempo del silencio musical es importante entender qué tipo de diálogo se entabla entre el oyente y este silencio. Un acto de comunicación se basa en los papeles del receptor, emisor y del mensaje. Aunque en música es perfectamente aplicable este esquema se complica un poco cuando se analiza que el intérprete, el compositor y el oyente pueden intercambiarse de papel en ese acto comunicativo. En todo caso más que identificar y clasificar en agentes o papeles interesa centrarse en el oyente como público o no integrante de la composición y ejecución musical.

Ahora bien, para centrarse en el oyente y el silencio musical antes es necesario analizar algunos aspectos del diálogo musical. Con diálogo no se hace referencia en este caso a “conversaciones” entre instrumentos o entre distintas partes de una obra. Se trata de un diálogo entre la obra musical y el oyente. La obra por supuesto tiene un intermediario, el intérprete, que a su vez ha interpretado una composición escrita por el compositor de la obra. Esta unión redundante permite tener presente que para el oyente el trasmisor es el intérprete quien filtrará su concepción y sensación de la obra en el momento de ejecutarla. Así el compositor, que es el que da el primer paso de componer

¹¹⁴ Sullà, Enric. “El cronotopo”, *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona. Editorial Crítica. 2001, pág. 63.

la música, «conoce su obra como un leñador conoce un sendero por el que ha pasado una y otra vez, mientras que un oyente se enfrenta a la misma obra como alguien que está en el bosque y se encuentra una planta que no ha visto nunca.»¹¹⁵. No obstante, este conocimiento no significa que sea el más capacitado para interpretarla ni para transmitirla. Suponer lo anterior implicaría considerar que existe un ideal de interpretación que es fija, inmutable y “material”, es decir, sólo sonora. Es en el segundo paso, el cómo hacer sonar la obra donde se centra el diálogo más directo entre oyente y ejecución. Por más que se intercambian los conceptos de interpretación y ejecución no son exactamente iguales. Por un lado se habla de ejecución de la obra en cuanto al momento en que se está escuchando (desde el inicio al final) y, por otro lado, se refiere a una estricta realización de una voluntad del compositor que se le exige al intérprete y que se interpone entre la obra y el auditor. «Cada intérprete es al mismo tiempo y necesariamente un ejecutante. La recíproca no es cierta»¹¹⁶. La técnica, la cultura, la tradición entran en juego en esta ejecución, pero siempre con la flexibilidad que cada músico le da interpretando una lectura de una obra y de su experiencia, intuición y talento. Sólo por medio del ejecutante-intérprete el oyente se pone en contacto con la música y a través de este con la voluntad del compositor:

El que se sirve de una partitura en lugar de servirla, corta el chorro del manantial y no transmite más que su propia persona a través de un texto traicionado en su misma esencia.

Tal simbiosis entre encuentro y servicio hace del intérprete un auténtico REVELADOR capaz de provocar en el oyente el descubrimiento de lo mejor que lleva dentro de sí y que, con frecuencia desconoce.¹¹⁷

Sin embargo, el oyente según sus conocimientos y gustos musicales vivirá la ejecución de una obra de manera distinta. El acto de escuchar por medio de una audición se constituye a través del espacio y del tiempo. No se puede olvidar que escuchando se discrimina un entorno precisando lo que se ve y suena. Se puede llegar a imaginar o identificar sonidos que se asocian a la idea de un territorio, un espacio

¹¹⁵ Cage, John. *Silencio*. Madrid. Árdora Ediciones. 2007, pág. 7.

¹¹⁶ Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Madrid. Taurus. 1989, pág. 122.

¹¹⁷ Deschaussées, Mónica. *El intérprete y la música*. Madrid. Editorial Rialp. 2009, pág. 33.

tranquilizador, familiar, de aislamiento, incomodidad, es decir, un espacio de seguridad que defiende de lo no aislable, del *ritornello* o el pequeño regreso a lo indeseado. De esta manera el oyente puede decidir no escuchar con todo el cuerpo y dejarse penetrar sino sólo limitarse a construir imágenes dentro de ese espacio de seguridad que discrimina sonidos:

Al acto de escuchar [...], hoy en día, se le reconoce la capacidad (y casi función) de barrer los espacios desconocidos: la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de la polisemia, de sobredeterminación, superposición.¹¹⁸

Esta capacidad de barrer los espacios forma parte de la ambigüedad a la que el oyente se enfrenta durante el silencio musical. El diálogo con este silencio tiene otro proceso de escucha. En un primer momento el oyente penetrado por las emociones y apreciaciones musicales previas construye ese espacio sonoro rítmico del que se habló en el punto anterior. Pero cuando lee ese otro espacio, el del silencio de duración musical ("*spatial silence*"), ya no participa del sentido del oído y tampoco el intérprete toca. La vivencia corpórea cambia, ya no es el trasmisor principal el intérprete y éste no puede vivirlo igual que el oyente porque en el momento de ejecución está pensando en lo que continúa, mientras que el oyente sigue en ese "bosque desconocido". Incluso en los otros tipos de silencio hay diferencia entre la vivencia del intérprete y la del oyente porque «cuando creemos escuchar un silencio entre dos golpes de tambor, debemos comprender que para el ejecutante no se trata de un silencio. Cada golpe es parte de un movimiento corporal total en el que la mano o la baqueta golpea la membrana del tambor»¹¹⁹.

En el silencio musical el oyente se encuentra dialogando con una voz de otro orden que viene de su ritmo interior. Se crea entonces un espacio interior por medio de la sugerencia de la naturaleza exterior. Un espacio sensual sin corporeidad donde el concepto de belleza queda en una capa exterior porque no es relevante en ese momento. La contemplación se dirige hacia uno mismo y la permeabilidad de las emociones no se

¹¹⁸ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1986, pág. 225.

¹¹⁹ J. Blacking citado en Andrés, Ramón. *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días)*. Barcelona. DVD Ediciones. 2007, Pág. 63.

filtra con juicios críticos antagónicos. El oyente dialoga en un primer momento con estratos del silencio musical que le aportan otras sugerencias y le permiten construir otros espacios interiores donde a su vez dialoga consigo mismo sin la ambición de identificarlos. Estos estratos son transparentes, no tienen el espesor del ruido ni una verticalidad temporal. Dentro de lo circular el oyente hace rodeos para descubrir los estratos hasta que penetra en la profundidad del silencio musical y ahí dialoga con la “voz” interior. En ese momento inefable lo invisible pero audible transporta al oyente a otro “lugar” que ya no es un estrato sino una extensión sin forma ni tacto definido. La voz que proviene de una intimidad con el ritmo interior revela esa extensión donde la conversación fluye porque se vive en ella.

En un diálogo rítmico resulta importante tanto el diálogo que entabla el oyente con la obra entera como el que entabla con ese ritmo interior del silencio musical. La ambigüedad en ambos casos estará siempre presente hasta que se llegue a la profundidad de la extensión íntima del silencio musical y aún ahí se continuarán barriendo espacios. La audición del silencio musical es capaz de crear un estado de gracia y revelar bien *La ciudad invisible de Kitej*¹²⁰ o lo que a cada oyente le sugiera esa conversación que completa toda la obra musical.

¹²⁰ Ópera rusa en cuatro actos del compositor Nikolay Rimsky-Korsakov. Durante una excursión de caza, Vsevolod, Príncipe de Kitezh, se enamora de Fevronia, hermana de un leñador que acude en su ayuda al encontrarlo herido. Fevronia accede a casarse con él ignorando su identidad y luego descubre que se trata de un príncipe al enviar éste un séquito nupcial en su búsqueda. La boda se celebra en la ciudad de Kitezh la Menor, pero la fiesta es interrumpida con la llegada de los tártaros que saquean la ciudad. Sobreviven Fevronia y el borracho Kuterma, que es obligado a guiar a los invasores a la Gran Kitezh. Vsevolod reúne a los hombres para luchar contra los tártaros, pero los matan y la ciudad desaparece completamente. Fevronia y Kuterma escapan al bosque; exhausta y moribunda se le aparece la imagen de Vsevolod conduciéndola a una Kitezh reconstruida. En otro mundo, la ciudad está nuevamente en pie y todo el pueblo celebra la boda de Vsevolod y Fevronia.

3. EL SILENCIO MUSICAL EN LA LITERATURA.

«La operación musical, como la iniciativa «poética», es una acción inaugural, y por ello merece el nombre de Encanto antes que el de magia. Porque el Encanto es magia en el sentido figurado, una impronta mística y no mágica.»

Vladimir Jankélévitch

3.1. El espacio de sugerencia: el silencio espacial.

Al igual que ocurre en música el silencio en literatura se ha considerado una ausencia de sonido, que se traduce por una omisión de la palabra. La palabra por su contenido significativo y fonético ha logrado poseer un estatus dentro del texto literario que en muchas ocasiones, como sucede con la música, es un acto de entretenimiento o de relajación. De nuevo resulta necesario partir de una valoración diferente y considerar que el silencio tiene un sentido que rebasa el significado y que, por eso, sólo se deja aprehender como signo inefable, pero no como contenido ni como símbolo bien perfilado. Su complejidad permite un entendimiento sustancial de la palabra ya que el silencio espacial no sólo es una ausencia o cesación de sonido. El silencio espacial es perceptible como música que penetra en la intimidad. La palabra y el silencio conviven, son parte integral de la literatura. El silencio da sentido a la palabra y al revés, pero «el único silencio que da sentido a las palabras y que, a su vez, adquiere sentido gracias a las palabras y en ellas, es el que nace y vive con la palabra. El silencio esencial es el que está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada»¹²¹. Este silencio esencial es un centro de conciencia íntima, un silencio como el silencio musical que permite que la palabra «fluya como un hilo fino que vibra en la inmensidad del silencio. Las palabras arraigan en ese fondo, son como el rizoma que se alimenta de

¹²¹ Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*. México D.F. Siglo Veintiuno. 1968., Págs. 115 y 116.

esa tierra, y se sustraen a la saturación de los significados eligiendo un lenguaje que podría haber sido otro»¹²².

Dentro de esta convivencia de la palabra y el silencio cada persona es un matiz, una fidelidad a sí misma y a los demás, es decir, posee una conciencia íntima distinta. De esta manera, uno de los problemas para percibir la presencia conjunta de palabra-silencio es el hecho de que el contenido lógico de la palabra sumerge al lector en una multiplicidad de imágenes y conceptos que dificulta penetrar en un texto escuchando y no sólo entendiendo. Es necesaria una escucha que sondee la intimidad, la escucha musical, un oír con todo el cuerpo que es posible porque se ha escuchado la palabra previamente.

Ahora bien, para despojar la palabra de su contenido lógico hay que entenderla individualmente (la palabra en sí con sus matices y como concepto) y en su conjunto con el texto, es decir, relacionándola sustancialmente. Pero este entendimiento es sólo una capa de un texto literario, un orden establecido que opaca lo que no se dice y en el no decir «hay una reserva mental ante lo inexpresable, que no depende tanto del desaliento como del sentido poético y del destello del misterio»¹²³. La lectura literaria se queda incompleta si sólo se intenta descubrir significados, hay un trabajo de percepción más amplio que está en lo que no se dice y que permite conocer otros estratos sensibles. Precisamente dentro de lo no dicho está el misterio que forma parte de un espacio que no es exclusivamente semántico, un espacio que llamaremos de sugerencia y que se establece en el silencio, un mutismo que otorga un carácter enigmático al texto. De esta manera «La palabra en sí no es más precisa que el color o el sonido»¹²⁴, es un componente del espacio de sugerencia que en colaboración con el silencio completa el sentido de un texto. Es en este espacio donde las palabras penetran en las emociones porque la parte consciente inteligible y cargada de intención se recoge en el silencio. La palabra no se pierde, deja paso al susurro de la escucha sin acción, se

¹²² Le Breton, David. *El Silencio/aproximaciones*. Madrid. Ediciones Sequitur. 2006, pág. 8.

¹²³ Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Barcelona. Ediciones Alpha Decay. 2005, pág. 211.

¹²⁴ De F. Marc. *Los cien aforismos. La segunda visión*. Madrid. 2001, pág. 42 en Andrés, Ramón. *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días)*. Barcelona. DVD Ediciones. 2007, pág. 136.

despoja de sus cadenas intencionales y «en esta breve aurora se siente el germinar lento de la palabra en el silencio»¹²⁵.

Este repliegue en el silencio que se da mediante la sugerencia crea un nuevo espacio al unirse la palabra con el silencio. Así, este espacio es a la vez pensamiento, imagen, silencio y ritmo y, este último, le da sentido:

Pero al retroceder hasta el silencio, la palabra tendrá que adentrarse en el ritmo. Tiene que absorber todo lo que la palabra en su forma lógica había dejado atrás, la patria primera de la que se había desprendido. Porque solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que la palabra recupere su inocencia perdida, y ser entonces de nuevo, pura acción, palabra creadora o al menos dotada de indeleble y de imprevisible eficacia.¹²⁶

La acción pura recuerda la teoría de Johann Gottfried von Herder sobre la música como arte energética, un movimiento sonoro que es igual a una fuerza y, como tal, remite a la existencia de una espacialidad¹²⁷. En el espacio de sugerencia esta acción pretende borrar la separación con el silencio, regresar la palabra al silencio y unirla a él, a la música del silencio musical. El repliegue al silencio no es otra cosa que el regreso al ritmo, al sentido íntimo y subjetivo, donde es posible dejar a un lado la consciencia del orden lógico (que no permite la unión palabra-silencio) y ser a la vez pensamiento, imagen y silencio. Es entonces una acción que abre un espacio vital antes inaccesible donde se entra en contacto con nosotros mismos¹²⁸. Un espacio no escindido por el tiempo lineal, marcado sólo por el ritmo que pide palabra, silencio y un

¹²⁵ Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág. 26.

¹²⁶ Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Trotta. 2007, págs. 67 y 68.

¹²⁷ Se hizo referencia a Herder en el apartado de la temporalidad en música y silencio. Esta teoría de arte energética es un acercamiento a la idea de que la música no es exclusivamente un arte temporal sino que tiene una espacialidad que se aprecia claramente en el silencio musical. Si existe una fuerza (energía) se puede producir un movimiento o cambio de velocidad, por lo tanto no sólo hay una presencia temporal, sino un recorrido espacial, un recorrido a través del tiempo. Si pensamiento, imagen, silencio y ritmo son al mismo tiempo entonces equivalen a una acción, a un torrente de fuerza que atraviesa un espacio.

¹²⁸ En cierta medida esta acción que abre un espacio vital al escuchar el ritmo íntimo se produce también en la palabra, cuando se regresa a ella en el silencio como se explicará más adelante y, entonces, se recuerda lo que Octavio Paz sostuvo en el "Prólogo" de *Libertad bajo palabra*: «Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día.». Paz, Octavio. "Prólogo", *Libertad bajo palabra*. Madrid. Alianza. 2002, pág. 72.

cuerpo que lo siga para recibir la transmisión del mensaje sin significado, recibir conocimiento.

Hay que tener en cuenta que cuando se abren estos espacios «han de ser sentidos, percibidos, no como conquistados, sino como recuperados, puesto que se ha vivido con la angustia de su ausencia»¹²⁹. Una dificultad de acceso a este espacio íntimo es atravesar la multiplicidad de imágenes que se mencionaba anteriormente no sólo derivadas del contenido conceptual de la palabra sino también de la sugerencia de éstas y las sensaciones subjetivas que se experimentan según la circunstancia, el estado de ánimo de la persona y los ruidos de la psique externos a la palabra. Así, antes de la unión con el silencio se vive una ambigüedad propia del espacio de sugerencia que contiene un texto literario. Esta ambigüedad es similar a la que experimenta el oyente que una vez penetrado por las sensaciones del sonido se enfrenta al silencio. Para el lector, sin embargo, es más difícil la reflexión sin lógica debido a los rastros del contenido conceptual de la palabra. La continuidad del silencio en el texto, del hilo de la palabra sobre el silencio, se percibe mucho después porque la lectura de ese espacio que es musical, el espacio de sugerencia que conecta con el ritmo, no puede estar cargada de la espera de una introspección con expectativas.

Ahora bien, el silencio también es un encuentro con la palabra escrita. Para comprenderlo hay que tener presente que el ritmo descubre un sentido que se aprecia en el silencio, pero que se apoya también en las sensaciones e interpretaciones previas de la lectura. El silencio no constituye una interpretación, tampoco una trama de significados convencionales, «en él nada se encuentra acallado porque, en rigor, con él nada particular quiere decirse. [...] No por ello, sin embargo, el silencio de la epifanía deja de insinuar su realidad en ciertas formas de la palabra»¹³⁰. La palabra escrita entonces regresa a mitad de camino, en el momento en que la lectura del texto se convierte en la lectura espacial del silencio. Su manifestación o epifanía no es otra cosa que la revelación de una espacialidad igual a la del silencio musical:

Así como del fondo de la música
brotó una nota
que mientras vibra crece y se adelgaza,

¹²⁹ *Ibid.* Pág. 66.

¹³⁰ Kovadloff, Santiago. *El silencio primordial*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1993, pág. 24.

hasta que en otra música se enmudece,
brota del fondo del silencio
otro silencio, aguda torre, espada,¹³¹

Al dejar a un lado la objetividad y la fijeza de lo que fue dicho el oído recibe una voz, un susurrar que balancea el ritmo y entonces se escucha para encontrarse con lo escrito, para vivir en el espacio interior. Esta voz no trae respuestas sobre el Ser como tampoco lo hace el silencio musical. Como se abre desde lo profundo, desde las entrañas, «su aparición es una ascensión del silencio donde yace nunca enteramente inerte, el silencio de los ínferos ([...] ese interior donde reside nuestro ser más profundo y sustancial, que el pueblo suele llamar «las entrañas», y que tiene más de espiritual que de corporal)»¹³². El conocimiento íntimo llega por medio de este espacio vivencial de escuchar el silencio y leer el espacio de sugerencia, por eso es un silencio espacial, un silencio donde el ser humano es la totalidad y ésta no se le presenta sino que la vive.

El silencio espacial es la llamada del ritmo cuando la mente le abre paso a lo indecible. Propone escuchar y ser escuchado a la vez para abrirse a la inmensidad que no es otra cosa que el vacío que deja la belleza de la experiencia estética en la psique. El concepto de belleza no es relevante en el silencio espacial sino la belleza que crea la palabra y que deja ese vacío que se encuentra en el silencio espacial donde se apodera de él y transmite paz. «Un espacio donde al ser terrestre no le es posible instalarse, mas que le invita a salir de sí, que mueve a salir de sí al ser escondido, alma acompañada de los sentidos»¹³³. Una belleza que se aprecia sobre todo en la palabra poética, la más indicada para abrir los pasajes mentales que permiten escuchar con todo el cuerpo el silencio espacial.

No existe una única forma de penetrar en el silencio espacial. Aunque en los apartados siguientes de los escritores se estudiará con más detenimiento este silencio, primero son necesarios algunos apuntes para permitir la inmersión en este espacio. Hay dos terrenos diferentes que recorren el ritmo interno del silencio espacial. Con la

¹³¹ Paz, Octavio. "Silencio", *Obras completas 7, Obra poética (1935-1998)*. Barcelona. Galaxia Gutenberg. 2004, pág. 55. Poema recogido dentro del libro *Condición de nube* que está en el capítulo 1. Bajo tu clara sombra.

¹³² Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Trotta. 2007, pág. 49.

¹³³ *Ibid.* *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág. 49.

referencia a territorio sólo se pretende evidenciar que son dos formas de espacios vívidos distintos y que, por tanto, implican un recorrido de inmersión diferente. Partiendo de que de un modo u otro se necesita ejercitar en la palabra y obedecer a la voz de la música del silencio, a su encanto, resulta evidente que el punto de división es en la lectura del espacio de sugerencia.

Durante esta lectura se puede ir atravesando las capas de ambigüedad y bordear el espacio delimitándolo porque según se avanza hay un nuevo descubrimiento, se accede a un nuevo escondite que aporta claridad. Este proceso se define perfectamente mediante el concepto de claro del bosque de María Zambrano: «el claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar. (...)Es otro reino que un alma habita y aguarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se le obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece hacerse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así»¹³⁴. Si se accede al «claro del bosque» es porque ya se decidió romper con la ambigüedad inicial y escuchar el silencio, pero se está en un espacio que si puede delimitar sólo se esta bordeando. María Zambrano continúa describiendo un conocimiento por medio de un caminar de círculo en círculo cada vez más amplio abriendo los límites identificados anteriormente y convirtiendo la inmersión en una expansión de horizontes. Sin embargo, durante este proceso se corre el riesgo de no llegar hasta el silencio espacial. El recorrido circular no es propio del silencio espacial porque sigue existiendo una consciencia de búsqueda, por eso limita. El sentido del ritmo íntimo es el que rige al silencio espacial y conecta con el conocimiento del que no espera nada y con el vacío de la belleza de la palabra poética. La palabra que media para que se mantenga el ritmo gracias a que se repliega en el silencio y se vive el tiempo como un tránsito subjetivo. El tiempo se siente como una puntualidad, no como una circularidad y es por esto que se ha penetrado en el silencio espacial, porque no se siente el peso ni la limitación del tiempo, se vive en el tiempo espacial que es un tiempo rítmico, el haz de tiempo del silencio musical donde se ensamblan distintos planos permitiendo que la ambigüedad sea sugerente y reveladora.

El «claro del bosque» entonces es una lectura del espacio de sugerencia sin acceder al silencio espacial, pero es una posibilidad de acceso. Penetrar en esta lectura

¹³⁴ *Íbid.* Pág. 11.

es descubrir el silencio espacial, vivir en la luz que desvela el silencio que llama. Una vez en la puntualidad temporal no hay extrañeza de ambigüedad porque se vive en el espacio conjunto de la palabra poética y silencio, es decir, se camina por el conocimiento profundo de todo lo que no se ha dicho pero está presente mostrándose, escuchándose.

Una vez delimitado el espacio de sugerencia y su lectura para posibilitar o no la inmersión en el silencio espacial se pueden explicar los dos terrenos que se mencionaron más arriba. Existe una vía inmediata de inmersión donde no es necesario identificar que se está entrando en el silencio espacial, simplemente se accede a él y es vivaz. Un texto poético entero puede manifestar este espacio invitando al lector desde el principio a escucharlo y rodearse de su tranquilidad. Precisamente los poemas del escritor Carlos Obregón son un ejemplo que se analizarán después. Pero aún en estos casos donde existe un esfuerzo por parte del autor de plasmar su vivencia de ritmo íntimo del silencio espacial, el sentido no se recupera sin que el lector complete con su percepción el espacio y lo viva. Por otro lado se puede caminar en un terreno menos directo donde la revelación es más tardía como sucede en el poemario *Si mañana despierto* de Jorge Gaitán Durán. En un principio puede parecer que se está en el espacio de sugerencia continuamente, deslumbrado por desentrañar la ambigüedad y el lector es consciente de ello sobre todo en *Distancia destruida*. No obstante, después de unos poemas o al terminar toda la obra, comienza la inmersión. Se escucha por fin el ritmo continuo que acompañó a la palabra y que se esconde hasta entonces para ser vivido desde la mirada del que intuyó que se completaría en la totalidad, no en el fragmento. El *Diario* de Jorge Gaitán Durán ofrece esta lectura de sugerencia que parece estar en el borde del «claro», pero que en su conjunto, en la lectura de todo el libro, se ha trazado el recorrido para penetrar en el silencio espacial. Mientras en la primera vía el silencio espacial se irradia en cada poema, incluso en cada verso porque se vive de continuo, el segundo terreno no es diáfano hasta que cambia la mirada en la lectura del espacio de sugerencia. El haz de tiempo salta al final y con él toda la

acumulación intuitiva de percepción del silencio espacial¹³⁵. La complicación del primer terreno radica en el diálogo poético, en la participación activa del lector. En el segundo que no se puede acceder hasta no terminar la lectura de la obra, es decir, hasta no salir de la lectura del espacio de sugerencia que se ha prolongado para no desvanecer. Apela a los sentidos, a las alusiones, haciendo pensar en la función de la palabra poética junto al silencio. Así, «hay una especie de silencio que nace de la desproporción entre la pequeñez de las palabras y el exceso de su significado. Entonces se puede apreciar cómo éstas se van tornando poco a poco en alusiones, hasta desvanecerse por completo»¹³⁶ y unirse al ritmo del silencio espacial.

3.2. El diálogo poético durante el silencio espacial.

Como sucede en el silencio musical es importante, una vez definido el silencio espacial, entender el diálogo que se entabla en este caso entre el lector y el silencio espacial. En el punto anterior quedó claro que el encuentro con el ritmo interior sólo se da en el conjunto entre la palabra poética y el silencio, que están firmemente imbricadas. Así, antes de sumergirse en la conversación lector-silencio espacial primero hay que tener en cuenta la estructura del diálogo poético. Existe entonces un diálogo entre lector y autor que tiene como código el lenguaje poético. Cuando se lee un poema se termina con el proceso creativo y el trabajo del poeta queda momentáneamente completo hasta que se lea otra vez porque «cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético. (...) El poeta crea imágenes, poemas; y el poema hace del lector imagen, poesía»¹³⁷. Al compartir el mismo código –lenguaje– la exigencia en el proceso creativo poético es distinta ya que

¹³⁵ De nuevo es necesario remitir al apartado de la temporalidad en música y silencio donde se definió el concepto de haz de tiempo. Este término tomado a su vez por analogía del lenguaje geométrico se ha considerado el más indicado para explicar la dimensión horizontal del tiempo que se aprecia en el silencio musical (que es un silencio espacial). Un tiempo puntual y subjetivo, un tiempo rítmico donde se ensamblan distintos planos. Así se expone que la dificultad del segundo terreno radica en que esta temporalidad surge después de una gran acumulación intuitiva que se da sólo hasta el final de la obra y no en medio de la lectura. No hay que olvidar que tanto el silencio espacial como el musical se dan en esta temporalidad puntual rítmica del haz de tiempo.

¹³⁶ De Louis Lavelle. *La parole et l'écriture*. Paris. 1942. En Le Breton, David. *El Silencio/aproximaciones*. Madrid. Ediciones Sequitur. 2006, pág. 156.

¹³⁷ Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1981, pág. 25.

el talento recae en poder crear en el lector unas imágenes, permitirle intuir y sentir para que pueda completar la información sensorial que con las palabras no se transmiten. A su vez la intuición del poeta puede guiarse para formular el diálogo y todas estas relaciones. Aparentemente en el ámbito del significado cuenta con ventaja, pero si no se une al resto de información el poema queda vacío y no se estaría logrando ese diálogo que es la lectura. El papel del lector implica una participación activa que complete y termine el diálogo no sólo con la recreación de las experiencias del poeta, sino con su experiencia e interpretación interna de su lectura.

Ahora bien, el poeta produce un encantamiento por medio del ritmo. La poesía se distingue de otros géneros literarios precisamente por la función predominante del ritmo que se reproduce por medio de metros, rimas, aliteraciones y otras figuras literarias que convocan las palabras y los silencios. El ritmo suscita imágenes y éstas a su vez otras imágenes. De esta manera el poeta que se esparce en el ritmo expone una imagen y ésta regresa cuando el lector la lee guiado por el ritmo. Pero la imagen aunque sea una siempre es múltiple, «un doble, causa de alteración de aquel ante quien se presenta. Siempre llega, aunque se haya asistido a su formación, con ansias de enseñorearse tal como si pudiese, ella también, existir, como escapada de un reino donde solamente el ser y la vida caben»¹³⁸. El goce poético tanto para el lector como para el poeta no se da sin vencer la dificultad de esta ambigüedad procedente del ritmo porque los dos se vuelven imagen, «algo que se proyecta y se desprende de sí y va al encuentro de lo innombrable»¹³⁹. La poesía consiste en ser una continua creación donde la inspiración es como el respirar de cada individuo, cada uno con su ritmo propio que intenta acompasar en el goce poético. El diálogo poético abre la posibilidad de ser en una totalidad, es decir, la revelación poética no tiene el ánimo de reconocer racionalmente que se está encontrando como un Ser definido. Más bien desde «el mismo Otro reconoce que “la noción de lo sublime se asocia estrechamente a la de numinoso” y que sucede lo mismo con el sentimiento poético y el musical»¹⁴⁰. Así aceptar el diálogo no es sinónimo de comprensión racional. El lector es un intérprete, pero sabe que hay una información que se escapa y esto crea un misterio a la vez atractivo y angustioso ya que sabe que «Se pide al lector de poemas que no tome una

¹³⁸ Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág. 34.

¹³⁹ Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1981, pág. 168.

¹⁴⁰ *Ibid.* Pág. 141.

imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica. Para eso hay que asociar sistemáticamente el acto de la conciencia donadora con el producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética.»¹⁴¹.

En medio de este diálogo se puede aceptar otro que es un espacio compartido de la literatura y la música, el diálogo con el silencio espacial. En este diálogo el lector se convierte en el oyente de la voz del encantamiento del ritmo interior, escucha el silencio espacial gracias a su lectura del espacio de sugerencia. Oyente y lector pasan a ser el mismo porque ya no hay un intérprete ni una lógica de la palabra, sólo un receptor que barrió la ambigüedad de la multiplicidad de imágenes para ofrecerse como soporte de lo no dicho y dejarse penetrar por el ritmo que sostiene a la obra. «Es la música la que vence al silencio antes que el *logos*. Y la palabra más o menos desprendida del silencio estará contenida en una música»¹⁴².

Bajo estas condiciones no es necesario volver a explicar cuál es el diálogo con el silencio espacial. Este punto ya se ha explicado por medio del silencio musical y lo que se necesita recordar es que el diálogo es con uno mismo, con los espacios interiores que revela el ritmo una vez penetrados los estratos transparentes o los «claros del bosque». De nuevo en este espacio de lectura, en el espacio de sugerencia es donde se encuentra el punto de unión clave entre el diálogo poético y el diálogo del silencio espacial. El diálogo poético también es una forma de conocimiento y un seguir del ritmo. De hecho en ningún momento hay que perder de vista que es el marco del diálogo con el silencio espacial, es decir, no se elimina, se modifica porque lo que se escucha es el silencio. Cuando la ambigüedad del espacio de sugerencia desaparece y se empiezan a condensar todas las percepciones y emociones de la lectura de la palabra poética y la del espacio de sugerencia empieza el diálogo con el silencio espacial. Se parte entonces de aceptar una soledad reconocida por la voz interna que balancea los sentidos por el fondo continuo del silencio y la vibración en él del hilo de la palabra:

El silencio es la nota dominante de esta aceptada soledad que puede darse aun en medio del rumor y del bullicio, y que florece bajo la música que se escucha enteramente. Es el silencio que acalla el rumor interior de la psique y el continuo hablar de ese personaje que llevamos dentro, y que la exterioridad ha ido formando

¹⁴¹ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1965, pág. 10.

¹⁴² Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Trotta. 2007, pág. 102.

a su imagen y semejanza: banal, discutidor, contestatario; el que tiene razón sin descanso, capaz de hacerla valer sin tregua, frente a algo, y a solas frente a nada.¹⁴³

Desde la soledad de las sensaciones sin juicio se acepta modificar el diálogo para escuchar el silencio espacial. No importa cuál sea la forma de recorrer los espacios vívidos, se continúa con la audición que sugiere y completa la obra o el texto poético. Es un momento de conversación con el ritmo propio sumergido en el haz de tiempo donde se han unido silencio y palabra. Así, en esta escucha, sigue presente el diálogo poético porque es un momento de revelación y goce poético, la contemplación de la sensualidad del vacío que deja la belleza. El diálogo poético queda por fin completo si el poeta ha guiado a esta lectura y el lector penetra en ella¹⁴⁴. De nuevo es en la imagen que declara el ritmo donde el lector se abre a la revelación poética y el trabajo del poeta se completa esperando a ser leído de nuevo para seguirse completando ahora desde el espacio vivencial del silencio espacial.

3.3. El silencio espacial, un silencio no ontológico.

Antes de continuar con el análisis del silencio espacial es necesario entender por qué se ha considerado en los apartados anteriores que este silencio es no ontológico. Como se ha explicado anteriormente el silencio musical permite leer un espacio de introspección ajeno a la dimensión de identidad porque despoja a la mente de una escucha sin expectativas y de la alienación producida por el hecho de hacer preguntas. Una vez el oyente-lector se ha logrado sumergir en el espacio de sugerencia y poco a poco logra atravesar los diferentes estratos transparentes, los sentimientos ya no desempeñan una función de acompañamiento y se pasa a escuchar el silencio que revela un mensaje. Los sentimientos entonces dejan de buscar una identidad con el

¹⁴³ *ibid.* *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, págs. 132 y 133.

¹⁴⁴ En este sentido son interesantes las palabras del poeta, novelista y ensayista polaco Adam Zagajewski (1945) sobre el lector en su libro *En la belleza ajena*: «Si naciese alguien que de verdad supiera leer poemas, que los leyera mejor incluso que sus autores y que lograra concentrarse no en el vacío, como quieren los sabios orientales, sino en la plenitud, alcanzaría resultados extraordinarios, difíciles de prever.» (pág. 173. Valencia. Editorial Pre-Textos. 2003.)

sujeto y se abren al ser, a su ausencia y al mundo. Cuando se afirma en este trabajo que para oír el silencio espacial es necesario escuchar con todo el cuerpo se afirma a su vez que el oyente está en un estado del sentir que no es psicológico y, precisamente, es esto lo que permite que se abra al encantamiento de la revelación, a lo inefable. «[El silencio está en] la intuición de un más allá del lenguaje [...], y en los dominios donde el ego pierde su cimiento. Es entonces cuando el silencio detiene, ordena, crea y disuelve.»¹⁴⁵.

Cuando se considera que el silencio musical parte de la concepción de música como el conjunto de sonido y silencio –así como el silencio espacial de la literatura como conjunto del silencio y la palabra– se remite a la idea de que «Lo que invoca al mundo y a las cosas en su intimidad es aquello que intima a la palabra y al silencio»¹⁴⁶. Ahora bien, este concepto de conjunto se vuelve más opaco si se piensa que sonido/palabra y silencio tienen un mismo origen. La palabra “origen” remite inevitablemente a la idea de un principio, es decir, de un inicio común como si se hablara en términos de un tiempo lineal que evoluciona y tiene una raíz, y ésta, un final que no es ella. Sin embargo con “origen” también se está hablando de un punto de intersección de ejes. El tiempo rítmico puntual del silencio espacial es un sentir del tiempo dentro de cada oyente que no es lineal, no hay un comienzo ni un fin, ni es circular, no posee un único sentido, incluye el renacimiento y el fin porque en él hay una intersección de varios planos temporales subjetivos. Así «El ser humano está a la *escucha*, a la espera de que se le muestren la vecindad y la lejanía.»¹⁴⁷ y es entonces cuando se puede producir un salto hacia el tiempo puntual donde, en un instante eterno, cabe la contemplación estética que no tiene una raíz ni un principio común. Aquí sólo puede haber confusión si se considera, como Heidegger, al arte y al origen como sinónimos, en otras palabras si se razona que el arte deja de ser arte si abandona la experiencia del origen, «un modo excelente de cómo la verdad llega a ser existente, es decir, histórica»¹⁴⁸. Pero el silencio espacial se encuentra dentro del marco del diálogo poético que busca ser una guía del lector-oyente para que acepte desde su soledad penetrar en la lectura que abre a la revelación y al goce poético al entablar un diálogo con el ritmo íntimo, con el silencio espacial. La idea de una verdad histórica que parte

¹⁴⁵ Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, pág. 13.

¹⁴⁶ Colodro, Max. *El silencio en la palabra*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio. 2000, pág. 17.

¹⁴⁷ Perniola, Mario. *La estética del siglo veinte*. Madrid. La balsa de la medusa. 2008, pág. 213.

¹⁴⁸ *Ibid.* pág. 209.

del origen está entonces bastante alejada de este sentido y, por tanto, la idea de arte si se considera sinónimo del origen. Sin embargo no se aleja tanto de lo verosímil, porque desaparece la idea de falso/verdadero, ya que en la contemplación estética los contrarios se disuelven. Ahora bien, lo verosímil es una cualidad del pensamiento añadido en el recuerdo. Hay que recordar que «El instante poético es una relación armónica de dos contrarios.»¹⁴⁹ porque en el goce poético el corazón es capaz de intuir los puntos donde las antítesis se invierten¹⁵⁰.

Otro punto problemático del silencio espacial es que al penetrar en el terreno de lo íntimo del Ser se remite a lo inefable y «quien pretenda conversar sobre lo inefable tendrá que anular el principio de contradicción, y ciertamente en su significación más rigurosa (es decir, ontológica). Lo indecible se vuelve decible únicamente contradiciendo las reglas válidas de la decibilidad.»¹⁵¹. La totalidad del sentido del Ser es ilimitado y no puede reducirse a las posibilidades del lenguaje sino que brota del silencio que permite luego retornar a la palabra. Al hablar del Ser es fácil caer en la tentación del cuestionar ontológico pero de nuevo se comete el error de considerar al silencio espacial y a su inefabilidad como entes psicológicos, objetos participantes del mundo con dimensión significativa que necesitan ser pensados bajo la concepción lineal y acumulativa del tiempo o de la causalidad de la dimensión histórica que rememora y no permiten la experiencia vívida del instante puntual. Lo inefable es contradictorio como lo es la lógica del Ser cuando se juzga desde un estado mental de conciencia en el cual hay que afirmar o negar una existencia. En este sentido es interesante la concepción de la tradición conceptual escéptico-mística sobre el juicio de la inefabilidad de las cosas que consta de cuatro enunciados contruidos a partir de dos predicados:

1. De «es» (posición: λ_1)
2. Y de «no es» (posición: λ_2)
3. Así como la combinación de «es y no es» (posición: λ_3)

¹⁴⁹ Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Buenos Aires. Ediciones Siglo veinte. 1973, pág. 116.

¹⁵⁰ También María Zambrano en su artículo “Consideraciones acerca de la poesía” expone la idea de Bachelard de los contrarios como se ha podido observar en apartados anteriores: «La palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y aún su enemigo: el silencio, y querrá unirse a él en vez de destruirle.». Tomado de *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Editorial Trotta. 2007, pág. 67.

¹⁵¹ Haas, Alois M. Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?. Madrid. Siruela. 2009, pág. 35.

4. Y la de «ni es ni no es» (posición: λ_4)¹⁵²

Esta contradicción de ser o no ser es ontológica cuando se analiza desde la perspectiva de visiones del mundo que compiten. Se necesita así encontrar una relación, emitir un juicio sobre el ser o no ser que son del decir y del pensamiento. Pero dentro del silencio más profundo –el silencio musical– este juicio se suspende porque en ese estado de escucha la conciencia no niega ni afirma nada, sólo contempla el vacío que deja la belleza. De esta manera sería poco preciso considerar al silencio musical como ontológico porque no parte de un cuestionamiento racional del ser ni de un principio de identidad con el sujeto ya que contiene dentro de sí la diferencia. El silencio espacial parte de la idea de un sujeto como la capacidad de intuirse a sí mismo dentro de la unidad del cronotopo (espacio-tiempo) cuya existencia es independiente de la conciencia y se da al sumergirse en el diálogo poético. Así no constituye un espacio de validez objetiva donde el sujeto relaciona los fenómenos que percibe intuitivamente momento a momento con objetos externos. El lector oyente no vive sus sensaciones como una sucesión temporal ni se piensa como un objeto en el tiempo porque no espera nada. Su tiempo es espacial –puntual– y, por tanto, constituye un espacio donde se pueden dar diferentes unidades sensibles en un instante eterno donde lo importante es contemplar y no relacionar.

3.4. Diferencias y conclusiones entre el silencio musical y el silencio espacial.

Después de definir y analizar el silencio musical y el silencio espacial aquí se concluye que el silencio espacial es un espacio de repliegue donde el sonido, la palabra, el silencio y la imagen conviven y se guían por el ritmo íntimo. El silencio de este trabajo es una lectura espacial que se da en el momento en que se escucha con todos los sentidos y se percibe un misterio. Un silencio en el que se penetra y para sumergirse en él hay que emprender una búsqueda a través del ritmo (musical, imaginativo o de la

¹⁵² *Íbid.* pág. 31.

misma conciencia del narrador). Es la creación de un espacio subjetivo y vivencial no escindido por el tiempo lineal. Un misterio que se descubre tras la acumulación de sensaciones ambiguas del sonido y la palabra. Es un dejarse llevar por los caminos estéticos y no una búsqueda de identidad. Un orden ajeno a toda lógica convencional y a la dimensión psicológica de la identidad, por eso se vive en el instante, en la puntualidad que es una dimensión espacial del tiempo.

Ahora bien, existen algunas diferencias entre el silencio musical y el silencio espacial. Una diferencia radica en la lectura del espacio de sugerencia que varía debido al diálogo que se entabla en cada silencio. En ambos casos es necesario romper con las asociaciones de imágenes que se suceden al identificar sonidos y conceptos y que, a su vez, llevan al individuo a un espacio de seguridad que lo defiende de lo no aislable. En este punto la diferencia es personal, es decir, no depende del silencio sino de las herramientas de cada persona para escuchar con todo el cuerpo y dejarse penetrar.

El silencio musical se enfrenta con la ambigüedad de las sensaciones que el intérprete-ejecutante trae consigo. Esta ambigüedad se traspasa cuando se acepta el diálogo con el silencio musical. Así el oyente vive otro proceso de escucha –la escucha con todo el cuerpo- y puede crear un espacio interior dialogando consigo mismo. Penetra distintos estratos del silencio hasta que escucha la voz del silencio musical. En el silencio espacial no es necesario romper con la vivencia corpórea del intérprete, pero sí con el concepto de la palabra. En este caso la lectura del espacio de sugerencia se resiste con más intensidad. Antes de aceptar el diálogo con el silencio espacial se acepta el diálogo poético y entonces se conecta con el ritmo sin la espera de una introspección con expectativas. En este punto empieza la lectura del hilo de la palabra sobre el silencio y se crea un espacio que es musical. Oyente y lector son el mismo lejos de las limitaciones de la lectura del espacio de sugerencia.

Otra diferencia está en el ensamblaje de planos del tiempo rítmico que es un tiempo espacial. En el silencio musical este ensamblaje surge cuando el transcurrir del sentir del ritmo se derrama sobre las sensaciones e imágenes que han penetrado al oyente previamente. Entonces brota una posible dirección en un tiempo subjetivo puntual. En el silencio espacial el haz de tiempo (la trascendencia del tiempo puntual) se vive cuando se camina por el conocimiento profundo de todo lo que no se ha dicho

pero está presente mostrándose, escuchándose. En otras palabras cuando se vive en el espacio conjunto de la palabra poética y el silencio que dirige al inicio de una búsqueda puntual. Así en el silencio musical el tiempo subjetivo es un *nadir* que cubre de vacío la espacialidad creada para empezar otro proceso de escucha vivaz. En cambio la temporalidad rítmica en el silencio espacial se siente al caminarla. Se necesita una guía en el espacio para ver que las dimensiones desembocan en una puntualidad –una recta contenida en todos los planos-. En este trabajo las guías serán los propios autores que desde su papel de poeta/narrador guiarán al lector para que penetre en el silencio musical o espacial y comience así el principio de la vivencia de este espacio¹⁵³.

¹⁵³ Un espacio en singular ya que los dos silencios tienen como base la creación de un espacio a través de la sugerencia donde sonido-palabra y silencio conviven en un tiempo espacial.

4. LAS MANERAS DEL SILENCIO: DIÁLOGO ENTRE LOS DIEZ TOROS DEL ZEN Y LA MÍSTICA CATÓLICA.

Como se ha estado explicando en los apartados anteriores el silencio espacial tiene un sentido que rebasa el significado de la palabra y sólo se puede aprehender como signo inefable. Esta complicación opaca la inmersión del lector oyente en este silencio hasta que logra atravesar los estratos del espacio de sugerencia y entregarse a la contemplación estética. Una manera de comprender mejor esta transición del espacio de sugerencia al silencio espacial, es decir, de concebir sin juicios morales ni culturales la inefabilidad del silencio espacial, es por medio de las concepciones místicas de las distintas maneras de silencio.

El escritor ascético y sacerdote español Francisco de Osuna (1497-1540) en su *Tercer abecedario espiritual* explicando el deseo de Dios habla de “Tres maneras de silencio” dos de las cuales son maneras de callar que hay que trabajar para conocerlas. El primer callar se refiere al cese de la imaginación y los pensamientos que atraviesan la mente, un silencio en el cual «Dormimos a las cosas temporales y callamos dentro en nosotros»¹⁵⁴ para poder conectar con el ser interior. El segundo callar parte del primero ya que es «un sosiego quietísimo en que nosotros callamos a nosotros mismos y nos ordenamos a Dios con una sujeción receptiva y muy aparejada»¹⁵⁵ y esto sólo es posible si se está conectado con el ritmo interior. Bajo el estado de estos dos silencios se da el tercero porque entonces todo se transforma en Dios y «Acontece en esto tercero estar tan callado el entendimiento y tan cerrado, o por mejor decir ocupado, que ninguna cosa entiende de cuantas le dicen, ni juzga cosa de las que pasan cerca de él, porque no las entiende aunque las oye.»¹⁵⁶

Por otro lado el filósofo japonés Shizuteru Ueda (1926) en su artículo “Silencio y habla en el budismo zen” analiza las tres últimas imágenes del texto zen chino *La doma del buey: las diez etapas del despertar según el maestro zen Kakuan Shien* como

¹⁵⁴ Francisco de Osuna. *Tercer abecedario espiritual*, Tratado 21, capítulos IV: “De tres maneras de silencio”. Madrid. Editorial Católica. 1972.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

la triple autoimagen del verdadero yo ligándolas a tres maneras de silencio. Así, estas tres maneras se pueden distinguir bajo el contexto de lo abierto infinito donde el ser humano habita hablando-callando y tiene lugar el espacio del silencio insondable. El primer silencio es lograr salir del mundo lingüísticamente pre-entendido para empezar a intuir el espacio de lo absoluto. Es necesario previamente trabajar en el conocimiento de la mente para domesticarla y permitir que los pensamientos fluyan sin detenerse en ellos, como propone también el sacerdote andaluz Francisco de Osuna para el primer callar. El segundo silencio que distingue Ueda en las imágenes zen es el silencio meditativo, el silencio que permite hundirse en la profundidad a través del silencio. Aquí ya hay una intuición de lo absoluto. Finalmente el tercer silencio «se denomina *moku* [...] y quiere decir «callar sin más»: callando, entrar en el silencio absoluto insondable, que no puede perturbarse ni romperse por el habla. Que, antes bien, aporta al habla sonidos procedentes de la profundidad.»¹⁵⁷.

Aunque el acercamiento a las tres maneras de silencio desde las dos concepciones místicas –catolicismo y budismo zen- deja en evidencia la coincidencia religiosa a la hora de intentar explicar las últimas esferas de conocimiento en la vía espiritual, resulta escaso sin conocer las ilustraciones. Por más que las imágenes se puedan analizar, como hizo Ueda, despojan al silencio del concepto de la palabra y de la abstracción del lenguaje musical. Las diez etapas del despertar de la doma del buey son imágenes de contemplación que permiten que cada persona las perciba subjetivamente y pueda luego dialogar con ellas bajo un espacio de sugerencia donde se expresan esas percepciones. Así no sólo permiten una mejor comprensión de los estratos donde el lenguaje es insuficiente sino que también permiten diferenciar mejor la ambigüedad al penetrar el espacio íntimo y el silencio espacial porque son una concepción de un camino de realización de la vida espiritual, un camino hacia el conocimiento interior. De esta manera, mediante el análisis de las diez etapas del despertar de la doma del buey y su comparación con las maneras del silencio se puede apreciar mejor la diferencia entre el espacio de sugerencia y el espacio del silencio espacial que corresponde a las tres últimas etapas. Comprender esta diferencia es fundamental para el posterior análisis de los autores donde se señalará las coincidencias

¹⁵⁷ De Shizuteru Ueda, “Silencio y habla en el budismo zen” en Pujol, óscar y Vega, Amador [Eds.]. *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Madrid. Trotta. 2006, pág. 25.

con las etapas del despertar, es decir, con las maneras de silencio que ya forman parte del silencio espacial¹⁵⁸.

El diseño original de las ilustraciones de las “Diez etapas del despertar” es del maestro zen chino Kakuan Shien (1100-1200), perteneciente a la escuela Rinzaï¹⁵⁹. Su intención era transmitir a los discípulos el proceso de evolución del camino espiritual propio de la vía zen por medio de estas estampas acompañadas de poemas y comentarios que contribuían a clarificar las etapas en el despertar de la conciencia. Por supuesto no fue el primero en ilustrar este proceso. Al parecer toma la idea del maestro zen chino Seikyo probablemente contemporáneo quien utilizaba sólo cinco etapas para ilustrar el proceso haciendo desaparecer la tinta del toro paulatinamente. Kakuan Shien completó las estampas con otras cinco etapas¹⁶⁰. Esto supuso que las conclusiones se modificaran ya que para Kakuan la vía de realización zen no consiste en la disolución del ser humano en el vacío como para el maestro Seikyo, sino que desde ese vacío se debe volver al mundo y trascenderlo y es en este paso donde tienen lugar las tres maneras de silencio explicadas anteriormente. La obra de Kakuan ha circulado desde hace siglos y casi todas las obras actuales que tratan sobre “La Doma del Buey” reproducen sus ilustraciones y poemas. La obra japonesa más antigua sobre las diez etapas data del siglo quince. Las ilustraciones originales de Kakuan no se conservan y las que se siguen reproduciendo son las de la versión japonesa en aguada japonesa (*sumie*) del monje Zen japonés Shûbun del siglo XV.

¹⁵⁸ El silencio espacial tiene lugar a partir de la etapa **7)Trascendiendo al toro** donde por fin en soledad se escucha el ritmo íntimo. Las anteriores etapas forman parte de los estratos transparentes del espacio de sugerencia, son el entrenamiento de la mente para poder contemplar y sólo se observan en parte en el *Diario de un viaje (1950-1960)* de Jorge Gaitán Durán.

¹⁵⁹ Aunque se utiliza el término japonés esta escuela proviene de la escuela china *Linji* que fue introducida en Japón por el monje Myōan Eisai tras su regreso de China en 1191. Es una de las tres escuelas japonesas zen y aunque tiene varias ramificaciones se caracteriza por su énfasis en la práctica de la iluminación para ver la verdadera naturaleza del individuo. La escuela china fue fundada durante la dinastía Tang por Linji Yixuan (Japonés: *Rinzaï Gigen*) de quien toma su nombre. La escuela china utilizaba cualquier método para llevar al discípulo a la iluminación, desde un golpe hasta la práctica del silencio. Como las ilustraciones que se van a analizar son tomadas de una versión japonesa se prefirió utilizar el término japonés hoy en día más conocido.

¹⁶⁰ Para Seikyo la culminación de la vida espiritual zen era la disolución del ser humano en el vacío. Por su lado Kakuan Shien consideró que esta concepción quedaba incompleta ya que para él el vacío no era el opuesto de la forma, espacio y tiempo. Para culminar la vida espiritual según Kakuan era necesario trascender ese vacío del que hablaba Seikyo y regresar a la vida cotidiana después de esa experiencia. Así era necesario añadir más estampas que representaran su visión del camino espiritual zen.

Antes de pasar a observar las imágenes hay que resaltar que están acompañadas por un poema y un comentario en prosa, textos fundamentales para comprender el diálogo que el autor pretende se establezca con ellas. De esta manera por medio del lenguaje poético se llega a la contemplación del silencio en las ilustraciones. La coincidencia de las tres maneras de silencio con las tres últimas imágenes zen que propuso Ueda no es exacta ya que él consideró como válidas sólo siete ilustraciones y no diez etapas como se van a analizar en este trabajo.

4.1. “Las diez etapas del despertar”.



1/ La Búsqueda del Toro¹⁶¹

¹⁶¹ Las diez ilustraciones que se adjuntan son una reproducción moderna del artista japonés Tomikichiro Tokuriki (1902-1999). Los textos que acompañan son una adaptación y traducción de Nyogen Senzaki y Paul Reys y proceden de la página web: www.oshogulaab.com/ZEN/TEXTOS/10TOROS.htm. Se ha elegido esta traducción por considerarla más apropiada que la de Dokushô Villaba en el libro *La Doma del Buey: las diez etapas del despertar según el maestro zen Kakuan Shien* de la Editorial Miraguano.

Recorro interminablemente los pastos de este mundo en busca del toro.
Atravieso innumerables ríos, perdido en impenetrables perfiles de distantes
montañas.
Fallece mi fortaleza y se agota mi vitalidad, no encuentro el toro.
En la noche sólo oigo el chirriar de las cigarras a través del bosque.

▪ Comentario:

El toro nunca se ha perdido. ¿Qué necesidad hay de buscar?
Sólo a causa de la separación de mi verdadera naturaleza, fracaso en encontrarlo.
En la turbación de mis sentidos pierdo incluso mi camino.
Lejos de mi hogar, veo muchas encrucijadas, pero desconozco el verdadero
sendero que me lleve a mi casa.
Me enzarzo entre la concupiscencia y el temor, la bondad y la maldad.

La imagen de “La búsqueda del toro” muestra a un hombre rodeado de naturaleza que parece estar en la búsqueda de algo. A través del poema podemos saber que esa búsqueda parece ser un camino que cruza caminos pero que por lo pronto camina sin rumbo percibiendo diferentes paisajes. Por otro lado el comentario deja claro que la búsqueda del toro es la búsqueda de la propia mente y que todo lo que parece percibir (los sonidos del río y las cigarras, la densidad del pasto, el miedo a la opacidad de las montañas distantes...) no es otra cosa que los pensamientos que atraviesan la mente. Estos pensamientos confunden el camino porque aún no se tiene conciencia de la actividad de la propia mente, porque no se escucha con los oídos internos. Así la búsqueda del toro se sitúa en un espacio de sugerencia donde la persona aún está contaminada por las percepciones externas al mundo interior que dificultan penetrar en los sentidos internos. En este caso la inmersión en el espacio de sugerencia es activa, hay una intención de llegar a escucharse por medio de la observación de la imagen, pero es precisamente esta búsqueda identificada la que no permite escuchar la música que penetra en la intimidad. Tanto el hombre de la imagen como el observador externo de la ilustración están perdidos en las sensaciones de los sonidos y las reflexiones que no permiten acercarse al silencio.



2/ Descubrir sus Huellas

¡Junto a la rivera bajo unos árboles, descubro huellas!
Incluso sobre el fragante pasto veo sus pisadas.
Están en lo profundo de las montañas remotas.
Este rastro no puede ocultarse a ninguna nariz que apunte al cielo.

▪ Comentario:

Comprensión de la enseñanza, veo las huellas del toro.
Ahora aprendo que, así como de un metal se forjan muchos utensilios, de mi mismo surgen miríadas de paisajes.
A menos que yo discrimine, ¿cómo diferenciaré lo cierto de lo falso?
Aún no he atravesado la puerta, pero he intuido el camino.

Aparecen las huellas y se despierta el presentimiento de encontrar al toro. Cuando el hombre respira con el cielo entra en contacto con una parte de su interior que percibe pistas del camino en esa naturaleza que lo ha estado rodeando. Ese respirar no es otra cosa que el establecimiento de un primer diálogo con lo que en la imagen parece

ser el mundo exterior y el interior, pero que en el comentario se entiende que ese mundo exterior es una imagen de nosotros mismos porque «así como de un metal se forjan muchos utensilios, de mi mismo surgen miríadas de paisajes». En esta etapa aún hay confusión, surge la duda del que no está acostumbrado a dejarse guiar por sus percepciones. Ni siquiera la evidencia del trazo del camino por las huellas es suficiente para seguirlo si no se ha eliminado el pensamiento dual de bueno y malo, si continúa la actividad del buey, es decir, la actividad de la mente:

La pregunta se vuelve angustiosa sólo cuando el hombre se identifica con su razón y pierde de vista la perspectiva global de su situación humana. Todo el mensaje de Gautama consiste en hacer comprender a los hombres que en el torturarse sobre las llamadas cuestiones cruciales de la vida reside el gran engaño humano, el origen de la infelicidad y el precio pagado a cambio de la utopía de creer que se tiene el derecho, o peor aún el deber, de penetrar en el misterio de la existencia. Un ideal de ese tipo es fruto del orgullo humano¹⁶².

Persiste entonces una tensión acumulada en la búsqueda del silencio porque la mente sigue concentrada en la acumulación de pensamientos y circunstancias. Donde hay duda persiste la reflexión y, por tanto, un pensamiento causal y lineal que sigue sin escuchar el ritmo del hilo del silencio. La ilustración avanza en la búsqueda del sí mismo no obstante sigue traspasando los estratos del espacio de sugerencia, del «claro del bosque» donde se ve una luz pero no se siente.

¹⁶² Panikkar, Raimon. *Mito, Fe y Hermenéutica*. Barcelona. Herder. 2007, pág. 271.



3/ Encontrar al Toro

Oigo la canción del ruiseñor.

El sol es cálido, la brisa suave, los sauces verdean a lo largo de la ribera,
aquí ningún toro puede ocultarse.

¿Qué artista podría dibujar tan soberbia cabeza, cornamenta tan majestuosa?

▪ Comentario:

Al oír la voz, podemos sentir su fuente.

Tan pronto como emergen los seis sentidos, atravesamos la puerta.

Dondequiera que uno entre, uno ve la cabeza del toro.

Esta unidad es como la sal en el agua, como el color en los tintes.

Lo más sutil no está separado de mi mismidad.

Decidido el hombre a seguir su instinto elimina la visión objetiva y empieza a escucharse. Sin embargo la descripción del espacio donde se encuentra el toro permite darse cuenta de que es un espacio común, un espacio pensado como tranquilo donde no hace frío y el ambiente es delicado, perfecto para tener confianza. Se comprende

entonces la mayor trampa de la ilustración: el hombre sigue esperando descubrir el camino como una clara revelación que otorga tranquilidad y sigue sin estar atento a sus propias percepciones de la experiencia. Para atravesar completamente la puerta y escuchar el silencio es más relevante percibir la mirada del toro que describir su cornamenta. Al encontrar al toro se elimina el ruido mental y se penetra en un espacio sugerente más diáfano que en las anteriores etapas pero se continúa en el marco de la puerta porque sigue siendo importante saber que a través de ella se encontrará un conocimiento más profundo. De esta manera por fin se toma conciencia de la mente pero ésta sigue poniéndole reglas a los sentidos y aunque hay una intuición la duda de si es el camino se va transformando hacia otra trampa mental para convencerse de estar en el camino correcto.



4/ Apresar al Toro

Lo apreso con feroz lucha.
Su gran poder y voluntad son inagotables.
Desde la colina embiste a la inalcanzable nube lejana,
O permanece en un barranco impenetrable.

■ Comentario:

¡Permaneció mucho tiempo en el bosque, pero hoy lo he apresado!

La bravura de la lucha interrumpe su camino.

El toro ya está lejos de su anhelado pasto verde.

Su mente todavía es terca y sin freno.

Mi deseo de someterle me obliga a alzar el látigo.

En esta etapa se produce un cambio importante. Después de haber tomado conciencia de la mente propia encontrando al toro se decide aprehenderlo, es decir, el hombre se concentra en intuir al toro y dejar fluir el resto de las sensaciones que lo apartan de ese camino. Cuando la mente no se ha trabajado para mantener una atención prolongada en la intuición se encuentra con muchos obstáculos porque los demonios internos dejan de estar ocultos. El comentario evidencia la paradoja de que para domar al toro, para abrir el instinto a la revelación del conocimiento trascendente, es necesario entrenar a la mente para que distinga lo que debe aferrar sin apego para conservarlo y lo que debe dejar fluir, por eso «me obliga a alzar el látigo». Falta entonces emprender el camino de la meditación y la contemplación como una unidad que funciona en peldaños, en otras palabras haciendo de la meditación un escalón para subir a la contemplación donde hay más dificultad de permanecer porque «la contemplación es haber ya sacado esta centella, quiero decir, haber ya hallado este efecto y entendimiento que se buscaba, y estar con reposo y silencio gozando de él, no con muchos discursos y especulaciones del entendimiento, sino con una simple vista de la verdad, por lo cual dice un santo doctor que la meditación discurre con trabajo y con fruto, mas la contemplación sin trabajo y con fruto; la una busca, la otra halla.»¹⁶³

En la ilustración ya no hay paisaje, «el toro ya está lejos de su anhelado pasto verde», sólo el toro y el hombre que resiste los movimientos abruptos del animal indisciplinado. Por fin desaparece la puerta, la espera impaciente de atravesarla. Ahora

¹⁶³ Como explica el sacerdote franciscano español Pedro de Alcántara (1499-1562) en el “Octavo aviso” de su *Tratado de la oración y meditación I*. Tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, págs. 140 y 141.

sí se sitúa en un tiempo más puntual que empieza a sentir el ritmo del toro. Se da el primer paso hacia la escucha del silencio espacial.



5/ La doma del Toro

Preciso el látigo y la soga,
de lo contrario, se escaparía por caminos polvorientos.
Si está bien domesticado, llega a ser dócil con naturalidad.
Entonces, sin herraduras, obedecerá a su dueño.

▪ Comentario:

Cuando aflora un pensamiento, otro le sucede.
Cuando el primer pensamiento brota desde la iluminación, cuantos le siguen son verdaderos.
A través de la ilusión, se convierte todo en falsedad. La ilusión no esta producida por la objetividad; es el resultado de la subjetividad.
Amárralo fuerte por el anillo de la nariz y no dudes ni un instante.

Comienza la etapa de la búsqueda del silencio. La sogá y el látigo son metáforas del tipo de atención que hay que cultivar durante el ejercicio de la meditación. Se podrían sustituir perfectamente por el acto de respirar: inspiración –la sogá- y espiración –el látigo- que armonizarían la mente (el toro). En el momento en que los pensamientos fluyen acompañando percepciones de los sentidos internos (el mundo subjetivo) se puede abandonar el látigo y la sogá ya que entonces el toro y el hombre son uno solo acompasados por el ritmo interior.

Sin embargo esta etapa por sí sola no llega a sentir el ritmo interior sino que forma un conjunto con la siguiente ilustración donde el hombre queda preparado para buscar en el silencio, en el primer silencio que distinguía Francisco de Osuna. Al igual que la sogá y el látigo o la respiración son formas de entender la meditación otra manera es por medio de los ejercicios espirituales que los religiosos católicos y cristianos de distintas órdenes durante los siglos XV y XVI intentaron explicar paso a paso. Se trata de ejercicios en silencio por medio del amor para alcanzar el silencio de la «perfecta soledad» y escuchar a Dios¹⁶⁴. Un silencio que no es ausencia de palabra «sino callar de entendimiento, serenidad de memoria y quietud de voluntad, sin admitir en el tal tiempo ni un punto de pensamiento de cosa alguna que sea, no haya otra cosa que se entienda tenerse, ni operación, sino sola la afectiva, empleada en amor, porque no sería silencio de perfecta soledad si algo bullese en el ánima»¹⁶⁵. Por medio de sentir el amor en soledad se logra unificar el entendimiento o inteligencia, la voluntad y la memoria para contemplar a Dios y esto sólo es posible si se hace en silencio, aislado de los placeres externos y agudizando los sentidos internos que permiten escuchar el silencio espacial. Así es necesaria la devoción, entendida como amor y práctica piadosa

¹⁶⁴ Algunos ejemplos destacados son el escritor franciscano Juan de los Ángeles (1526-1609) y los jesuitas Ignacio de Loyola (1491-1556) y Luis de la Puente (1554-1624). Juan de los Ángeles construyó una elaborada y reflexiva teoría sobre el amor místico destacando su libro *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios* (1595). Ignacio de Loyola fue el fundador de la Compañía de Jesús después de abandonar en 1522 su vida militar. Tras dedicar un período de su vida a meditar y ayunar en una cueva con la ayuda de mujeres creyentes en Manresa (situada en la provincia de Barcelona) escribió sus *Ejercicios espirituales* editados en 1548. Estos ejercicios son una breve serie de meditaciones, oraciones y ejercicios mentales que se debían realizar durante un mes aproximadamente en retiro. Por último el teólogo y escritor jesuita Luis de la Puente fue reconocido por su *Guía espiritual* (1614) donde habla sobre la meditación y la contemplación.

¹⁶⁵ Texto extraído de *Subida al monte Sión III* de Bernardino de Laredo (Sevilla, 1492-1540) citado en Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, págs. 88 y 89.

no obligatoria¹⁶⁶, para estar en contacto con el corazón o centro íntimo donde es necesario «la guarda de los sentidos, porque éstos son como las puertas de la ciudad, por donde todas las cosas salen y entran, y por eso, teniendo las puertas a buen recaudo, estará seguro lo demás.»¹⁶⁷. Resulta curioso que con guarda de los sentidos se hace referencia especialmente a los oídos, la lengua y los ojos que son los tres que perturban con intensidad la paz en soledad. Aislar estos sentidos de lo externo es fundamental para tener devoción ya que

[...] con razón se dice que el contemplativo ha de ser sordo, ciego y mudo, porque cuanto menos se derramó por defuera, tanto más recogido estará dentro.

Ayuda para esto mismo la soledad, porque no sólo quita las ocasiones de los pecados, sino también convida al hombre a que more dentro de sí mismo y trate con Dios y consigo, movido con la oportunidad del lugar, que no admite otra compañía que ésta.¹⁶⁸

La doma del toro entonces deja a la puerta de la escucha en soledad. Se logra calmar la mente para meditar en silencio y así oír con los sentidos internos el ritmo íntimo, sentir el amor.

¹⁶⁶ En este sentido es inevitable no citar a Santa Teresa de Jesús y su idea de recogimiento del alma del *Libro de la vida* (capítulo XV) para completar el entendimiento de la devoción: «Ya he dicho que en este primer recogimiento y quietud no faltan las potencias del alma; mas está tan satisfecha con Dios que mientras aquello dura, aunque las dos potencias se disbaraten, como la voluntad está unida con Dios, no se pierde la quietud y el sosiego, antes ella poco a poco torna a recoger el entendimiento y memoria.»

¹⁶⁷ En “De la séptima cosa que ayuda a la devoción, que es la guarda de los sentidos” del *Libro de la oración y meditación, II*, del dominico español Luis de Granada (1505-1588) tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, pág. 191.

¹⁶⁸ *Ibid.* pág. 145. En “De nueve cosas que ayudan a alcanzar la devoción” del *Tratado de oración y meditación I* de Pedro de Alcántara.



6/ Montándolo hasta casa

Monto el toro, lentamente regreso a casa.

El son de mi flauta endulza la tarde.

Marco con palmas la armonía que me acompaña y dirijo el ritmo eterno.

Quien oiga esta melodía se unirá a mí.

▪ Comentario:

La lucha ha terminado, se han equilibrado pérdida y ganancia.

Canto la canción del leñador de la aldea y entono melodías infantiles.

A horcadas sobre el toro, contemplo las nubes en el cielo.

Recorro mi camino, sin importarme quien desde atrás me llame.

Como se comentó en la ilustración anterior esta etapa es una continuación del camino de meditación que empieza con la doma del toro. La imagen esta vez presenta a un toro observador al servicio del hombre que toca una flauta. Ya no se destaca al látigo y la soga porque ya se ha tomado contacto con el ritmo interior, «el ritmo eterno» dulce y tranquilo. Una vez dominada la mente por medio de la meditación sólo queda sentirse en el silencio del camino personal encontrado. Hasta aquí no se ha vivido la temporalidad espacial del silencio musical. Las ilustraciones hasta ahora sólo han

marcado los pasos para seguir la intuición del espacio de sugerencia. El hecho de montar al toro implica situarse en el último estrato para abandonarse al ritmo propio, para vivir el silencio espacial.



7/ Trascendiendo al Toro

A horcadas sobre el toro, llego a mi hogar.

Estoy sereno.

El toro también puede reposar.

Empieza a amanecer.

En el plácido descanso, bajo el techo de mi morada, abandono el látigo y la soga.

■ Comentario:

Todo sigue una ley, no dos.

Únicamente nosotros hacemos del toro una realidad temporal.

Es como la relación entre el conejo y la trampa, los peces y la red.

Es como el oro y la merma, o la luna que aparece tras la nube.

Una sucesión viajes fugaces y arduos a través de un tiempo interminable.

Con esta imagen hay que regresar al inicio de este apartado y recordar que es una de las tres maneras de silencio. Se comentaba entonces que correspondía al primer tipo de silencio donde las cosas del exterior se callaban y se abría paso al segundo silencio que permitía escucharse a uno mismo en soledad y con la mente entrenada, en otras palabras abrirse a lo absoluto. No obstante después de haber analizado las anteriores ilustraciones se comprende mejor este primer silencio que en principio parecía el más sencillo. Esta dimensión de “Trascendiendo al toro” no es posible sin anidar las otras etapas. El mundo exterior no se calla si la persona no se preocupa por sentirse, por conocer su mundo mental y apartar la obsesión de identificarse con un Ego. Ese es el sentido de la meditación y de la práctica de la oración en silencio. El regreso al hogar es el retorno al interior del ser, al Sí Mismo. En este sentido son interesantes las conversaciones con el religioso hinduista Sri Bhagavan (1879-1950) quien se preocupa por transmitir la visión hindú *advaita* de que no existe el alma y Dios, sino que las almas son Dios. Así el Sí Mismo, en cuanto fuente espiritual, no es diferente de Dios; y en la medida de que el hombre permanece en su Sí Mismo, no sólo está contenido en Dios, sino que es Dios mismo:

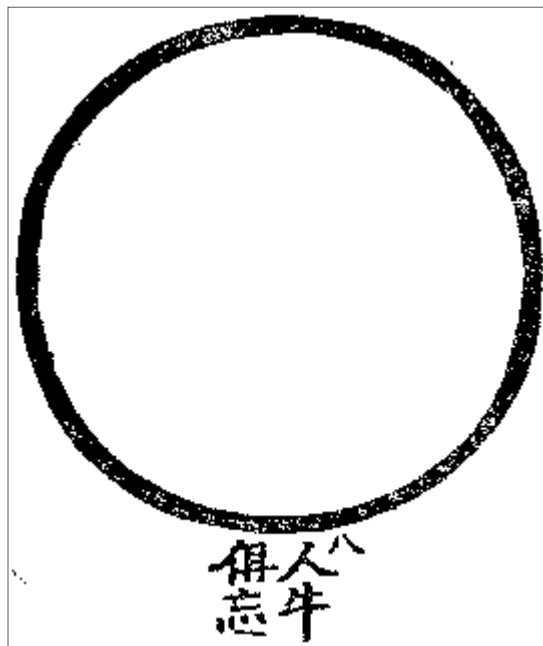
267. **D.:** ¿Ve Bhagavan el mundo como parte de Él Mismo? ¿Cómo ve Bhagavan el mundo?

M.: Sólo el Sí mismo *es*, y nada más. Sin embargo, es diferenciado debido a la ignorancia. La diferenciación es triple: (1) del mismo tipo; (2) de un tipo diferente; y (3) como partes en sí mismo. El mundo no es otro sí mismo similar al Sí mismo. No es diferente del Sí mismo; ni tampoco es parte del Sí mismo.¹⁶⁹

En la imagen se ve el sol, «Empieza a amanecer» pero se habla de un tiempo interminable. El sol entonces es sólo un indicativo de que la mente está clara y que se ha emprendido un camino guiado por esa luz que ilumina el hogar, el interior. Por primera vez no preocupa el tiempo invertido, el hombre está en el aquí y el ahora («el toro también puede reposar») sabiendo que vive ese instante, es decir, por fin en soledad y en paz acercándose a la temporalidad espacial. Un estado de silencio exterior

¹⁶⁹ *Conversaciones con Sri Bhagavan Ramana Maharshi en la página web de Textos Tradicionales:* <http://www.euskalnet.net/graal/>

que se podría denominar el silencio del monje¹⁷⁰ o lo que Buddha llamaría el noble silencio: «El Buddha quiere enseñarnos a conocer el silencio, a amarlo y a captar su mensaje. Él habla del noble silencio y dice que el monje es un amante del silencio. Quiere así demostrar que la realidad del lenguaje, el mundo de los signos y de las expresiones puede ser superado»¹⁷¹.



8/ Ambos, el toro y mi mismidad, trascienden¹⁷²

Látigo, soga, mismidad y toro, todo llega a "no-ser".
Este cielo tiene tal amplitud que ningún término puede abarcarlo.
¿Cómo puede existir un copo de nieve en un fuego ardiente?
Aquí hay huellas de patriarcas.

▪ **Comentario:**

La mediocridad ha desaparecido.
Mente libre de limitación.

¹⁷⁰ Un estado que se encuentra en los últimos versos del primer poema de "Días de monje" de *Estuario* (1961) de Carlos Obregón:

«Tu silencio está en todo:
estás solo y te amas.».

¹⁷¹ Panikkar, Raimon. *Mito, Fe y Hermenéutica*. Barcelona. Herder. 2007, pág. 269.

¹⁷² A esta etapa se hará referencia tanto en el análisis de Carlos Obregón como en el de Jorge Gaitán Durán.

No busco ningún estado de iluminación.

Tampoco hago nada, permanezco donde no existe ninguna iluminación.

Desde que deambulo sin condición alguna, las miradas no me pueden ver.

Aunque mil pájaros alfombraran con flores mi camino, la alabanza no tendría sentido alguno.

Una vez hundido en la profundidad interior a través del silencio, en esa segunda manera de silencio que trasciende al toro y entra en contacto con el Sí Mismo sin importar tener conciencia de ello, no puede existir una ilustración que englobe mejor la experiencia que el vacío de imagen. Un vacío que subraya el estado de apertura a lo absoluto y que se puede llenar con las percepciones de los sentidos internos. Una imagen que recuerda también a una de las representaciones del *ouroboros*¹⁷³, la serpiente o dragón que engulle su propia cola y que expresa la unidad de lo material y lo espiritual que nunca desaparecen sino que cambian de forma en un ciclo eterno de destrucción y nueva creación, de infinitud. Por eso llega al “no-ser”, a trascender al toro y al Sí Mismo, porque no tiene expectativas y tampoco una necesidad de identificación. Todo fluye en ese vacío, un espacio imposible de representar o de describir precisamente. «Si «existe» la trascendencia es tan trascendente que supera tanto a nuestro pensamiento como a nuestro ser, y por tanto también todo intento de darle un nombre.»¹⁷⁴.

Ahora bien, la ilustración representa el vacío delimitado de alguna manera por el trazo negro. Este perímetro significa que todo fluye dentro de una espacialidad marcada por el ritmo íntimo, la única continuidad en la nada o vacío que recuerda dos de los versos más famosos del poeta San Juan de la Cruz (1542-1591): «la soledad sonora» o «la música callada» (*Canción 14*). Versos sinestésicos que ejemplifican la ilustración ya que por medio de una aparente contradicción sensitiva permiten visualizar un estado de soledad donde cada persona escucha la voz del silencio con sus potencias espirituales, lejos de los sonidos externos que distraen la mente que ha

¹⁷³ Existen varios emblemas que tienen como representación el *ouroboros*. Dentro de los emblemas españoles que más se ajustan al sentido de esta octava etapa del despertar zen está el que tiene el lema: «Descubridor de la verdad» del autor Borja, ya que su comentario se centra en comprender que por muchas adversidades que se pasen en el camino de búsqueda de la verdad uno no se debe apartar de él jamás. [Mirar la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Vol. 1, pág. 265.]

¹⁷⁴ *Ibid.* pág. 272.

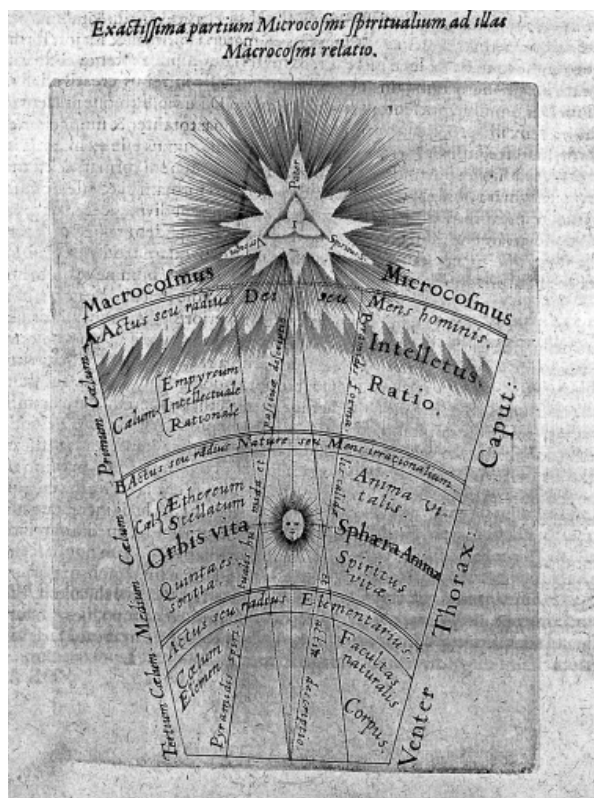
trabajado para ese momento de quietud. Un estado sin formas, donde el tiempo es espacial porque sólo hay concordancia con el ritmo, con la calidez del amor que cada persona percibe a su manera y le permite escuchar la voz que revela el conocimiento. Así, nada empieza ni termina, se vive el instante puntual que es eterno, el tiempo espacial del silencio que se ha estado explicando en este trabajo y que queda representado por medio de ese “trazo” que no es circular sino un punto vacío. «[El silencio es] un atento escuchar en otras direcciones, advertir, lo más desnudamente posible, la voz en la que se ha vaciado cuanto existe. [...] No viene a transformar ni a desplazar la realidad, sino a sembrar vacíos en ella, aberturas, espacios en los que cifrar lo que por definición es intangible y que, pese a todo, nos alberga.»¹⁷⁵.

En relación con la ilustración y lo explicado anteriormente es inevitable no hacer referencia a la idea del principal filósofo del sistema neoplatónico, Plotino (204-270 a.C.), quien sostuvo que el arte permitía un acercamiento al Uno, al Ser, ya que para Plotino todo emanaba del Uno y, por tanto, no se podía establecer una jerarquía entre mundos donde el arte fuera una mimesis de otro mundo. Para Plotino la vida espiritual era un proceso circular donde del Uno brotaba la realidad pasando esta por el intelecto a través del alma hasta que llegaba a la materia. Dentro del mismo proceso circular el alma debía seguir la dirección inversa, es decir, trazar un camino ascendente, de elevación espiritual, ya que si el alma se conoce a sí misma sabe que se mueve circularmente en torno al centro interior del que ha salido. Así era necesario constituir previamente tres etapas para desligar el alma de lo externo sensible –quedando sólo las facultades propias del alma (desear, percibir y razonar) que la hace múltiple según Plotino- y llegar a la unión con el Uno: la purificación, la contemplación y, por último, la visión extática en la que el alma ya suspendió el ejercicio de los sentidos y, por medio de la contemplación y el amor, llega a esa unión mística¹⁷⁶. Este pensamiento, muy similar a las vías espirituales que se han estado explicando en este apartado, describe esa imagen del punto vacío que sigue un ritmo íntimo que es el trazo o la serpiente. Tanto la convicción de Plotino de que el arte permitía el acercamiento al Uno como el sistema de las tres escalas del Ser se continuaron transmitiendo siglos después –entre otras razones porque para el cristiano el neoplatonismo fue una herramienta con

¹⁷⁵ Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, págs. 11 y 12.

¹⁷⁶ Vid. Plotino. “Sobre el Bien o el Uno”, *Enéada V-VI*. Madrid. Gredos. 2002, pág. 79.

la que el creyente podía exponer sus ideas de manera filosófica- y tuvo su mayor apogeo durante el Renacimiento. A partir de este período las tres escalas sirvieron como sistema de explicación no sólo a místicos sino también a científicos y astrólogos. Un gran ejemplo es el médico, alquimista, astrólogo y místico inglés Robert Fludd (1574-1637). Este humanista estableció una distinción entre la parte física mortal –que pertenecía según él a la naturaleza- y la parte anímica inmortal del ser humano –unión entre el espíritu, la fuerza vital etérea, y el alma que constituía a la vez la conciencia y la animalidad-. Aunque tuvo numerosos estudios e intercambios de ideas para este trabajo es importante centrarse en su distinción cuerpo y alma ya que Fludd dividió en tres niveles cada parte como explicó en la siguiente representación¹⁷⁷:



En la imagen se observa cómo Fludd divide en tres niveles el mundo material y sus correspondencias en el plano espiritual y corporal del ser humano. De esta manera describe un doble camino piramidal ascendente hacia una luz suprema tripartita que es la cúspide del camino espiritual, pero también la parte más ancha de otra pirámide

¹⁷⁷ La imagen se extrajo de Godwin, Jocelyn. *Robert Fludd: claves para una teología del universo*. San Lorenzo de El Escorial. Editorial Swan. 1987, pág. 88. Proviene del libro manuscrito de Robert Fludd *Utriusque Cosmi*, tomo II. Oppenheim. 1619.

invertida que describe el camino de la forma, lo corporal. En cuanto a las correspondencias entre los planos se aprecia que al tercer cielo, el mundo sublunar, le corresponde la zona del vientre, es decir, la de los sentidos; a la región etérea astral el tórax, considerado entonces como el alma y finalmente al mundo del cielo le corresponde la cabeza, el intelecto. En la intersección de las dos pirámides, justo en el centro, se encuentra el sol donde confluyen forma y materia y al mismo tiempo se juntan el macrocosmos y microcosmos. Este sol se relaciona con el corazón que es la órbita de la vida, el espíritu, y la morada del alma. Esta representación piramidal entonces es afín a la idea de Plotino explicada anteriormente de que la vida espiritual era un proceso circular.

Para terminar de acercarse a este espacio de silencio intangible que «nos alberga» hay que hacer una breve referencia a la visión mística de las tres muertes del dominico alemán Maestro Eckhart (1260-1328). El Maestro Eckhart utilizó la palabra “abandono” al mismo nivel que la *epojé*¹⁷⁸ (entendida como el apartamiento de las opiniones o juicios) para explicar la libertad interior, el abandono a Dios, a lo indecible. Por tanto la renuncia a una opinión permite abandonarse a Dios para introducirse en la mirada divina y humana, una mirada con los ojos internos que es una unión de las dos. Para lograr esta inmersión según Eckhart hay que resignarse a morir en tres muertes. Esta etapa de “Ambos, el toro y mi mismidad, trascienden” correspondería a la primera muerte, es decir, a «la muerte del espíritu, el ir extinguiéndose frente a lo creado, y consiste en que el alma pierde su propio ser, lo cual provoca el dejar de ser frente a todo. Así alcanza el alma un estado de nulidad muy libre: tal como era cuando todavía no era»¹⁷⁹. Las otras dos muertes tienen lugar después de superar esta etapa y se explicarán más adelante.

Con esta representación del vacío se produce el repliegue en el silencio que se da mediante la sugerencia que crea un espacio que es a la vez pensamiento, imagen, silencio y ritmo y, este último, le da sentido. Se puede percibir entonces la continuidad del hilo de la palabra en el silencio porque se ha revelado la voz del conocimiento profundo, del encantamiento.

¹⁷⁸ La palabra *Gelassenheit* (*resignatio*, abandono), creación del Maestro Eckhart coincide con el campo semántico de la palabra *epojé* que viene del griego ἑποχή, suspensión.

¹⁷⁹ Haas, Alois M. “El Maestro Eckhart”, *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Madrid. Siruela. 2009, págs. 41 y 42.



9/ Alcanzar la Fuente.

Demasiados pasos se han dado para regresar a la raíz y la fuente.

¡Mejor hubiera sido sordo y ciego desde el inicio!

Morar en la propia intimidad, indiferente a lo de fuera.

Las aguas del río fluyen plácidas y las flores son rojas.

▪ Comentario:

La verdad es clara desde el inicio.

Equilibrado por el silencio, observo la producción y desintegración de formas.

Quien no está vinculado a las "formas", no precisa ser "re-formado".

El agua es esmeralda, la montaña es añil, y observo la generación y la descomposición.

Después del vacío nos enfrentamos a una imagen sin hombre. Esta etapa muestra de nuevo la naturaleza en movimiento pero como un paisaje interior que transmite la fresca melancólica del sauce llorón de los versos del famoso *Poema* del poeta chino Li Po (701-762):

LAS RAMAS DE LOS SAUCES LLORONES ROZAN EL AGUA VERDE;

al mecerse nos deleitan con su frescura primaveral.

Las flores de los sauces llorones son más resplandecientes

que la nieve de la Puerta de Jade,

y su follaje plateado acaricia como la bruma la ventana

dorada.¹⁸⁰

La ilustración es la prueba de que se ha establecido un diálogo distinto con el Sí Mismo porque ya no es relevante marcar la diferencia entre el hombre y la naturaleza. El dinamismo del dibujo además demuestra que en ese interior todo fluye sin juzgar y, por tanto, que se permanece en silencio, percibiendo. «Las aguas del río fluyen plácidas» pero no especifica una dirección. Bien podría ser el alma que describe el místico español Baltasar Álvarez (1533-1580) según San Gregorio (Roma *ca.* 540-604) que es «como el agua: que si se le toman las vías, se recoge y sube arriba.»¹⁸¹. El agua que puede ascender si se escucha el silencio, si se mantiene el diálogo interior para llenar el corazón.

Ahora bien, el poema resalta el disfrute del estado en esta etapa porque expresa el deseo de haber sido sordo y ciego desde el comienzo del camino. Un deseo sin culpabilidad, con la alegría de habitar la intimidad y percibir con los sentidos internos. Este deseo que se tenía desde el principio se alcanza en esta etapa, se está cerrando el círculo. Así ya se ha llegado al punto de la meditación donde se sube al peldaño de la contemplación. Después de haber experimentado las anteriores etapas sólo queda dedicarse a contemplar el despliegue sensorial de fenómenos sin añadir pensamiento ni discriminación alguna. Hay que recordar que la meditación transcurría con trabajo mientras que la contemplación se produce bajo un estado de paz que permite un deleite, el gozo de la experiencia estética ya que «La meditación busca y la contemplación halla; la meditación rumia el manjar, la contemplación le gusta y sustenta con él.»¹⁸². La contemplación entonces es un estado de quietud en el cual sólo se puede atender a los deseos de las sensaciones íntimas, un deseo de amor que no es inteligible. Por eso la

¹⁸⁰ Li Po. *Poemas*. Santiago de Chile. Pehuén Editores. 2001, pág. 14.

¹⁸¹ En *Pláticas y exposición de las reglas*, VIII, tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, pág. 235.

¹⁸² *Ibid.* Pág. 371. Citado de *Guía espiritual*, Advertencia 2; libro I de Miguel de Molinos (*ca.* 1628–1697).

ilustración representa la naturaleza íntima que se observa en silencio y sitúa al lector-observador externo en un instante dinámico que parece eterno. El comentario expresa que en ese espacio se percibe que «El agua es esmeralda, la montaña añil», es decir, el tercer silencio que se explica al comienzo del apartado Shizutero Ueda decía es el callar sin más («*moku*»), la entrada al silencio absoluto insondable donde rigen los sentidos internos que se crean y descomponen según el ritmo interno de cada persona. Esta novena etapa continúa en el silencio espacial escuchando la voz de las profundidades pero ya abierta al goce estético, sólo en estado de contemplación. En términos religiosos esta contemplación es el gusto del amor, la unión con Dios, la transformación en silencio de toda esencia en Él donde se puede recibir conocimiento divino. Una experiencia espiritual o estética plena donde se Ha Sido en todas las formas y, también, sin forma, en el vacío y el paisaje interior («Quien no está vinculado a las “formas”, no precisa ser “re-formado”.»).



10/ En el Mundo

Descalzo y con el pecho al descubierto, me mezclo con la muchedumbre.
Mis ropas son andrajosas y polvorientas, y siempre mantengo la placidez.
No uso magia alguna para prolongar mi vida;

Ahora, ante mí, los árboles muertos aparecen vivos.

▪ Comentario:

Adentro, tras mi puerta, mil sabios no me reconocen.

La belleza de mi jardín es invisible.

¿Por qué debe uno buscar las huellas de los patriarcas?

Voy al mercado con mi odre de vino y regreso a casa con mi báculo.

Visito la bodega y el mercado; sobre quienes poso mi mirada, se convierten en iluminados.

Aunque la fase de contemplación se vive como un instante eterno porque se está sumergido en la subjetividad del tiempo espacial, no se prolonga para siempre. Tampoco el estado de Gracia es eterno aunque sí el deseo de Dios para los místicos católicos del XVI. La ilustración muestra el paso siguiente a haber vivido el estado de contemplación íntima, de haberse revelado el conocimiento íntimo. Cuando se ha gozado de esta contemplación estética reaparece el hombre en la imagen transformado. La naturaleza dinámica e interior sigue presente por dentro («la belleza de mi jardín es invisible») y las viejas concepciones, expectativas y miedos han desaparecido («Adentro, tras mi puerta, mil sabios no me reconocen.»). Se regresa al mundo del mercado, al ruido y a la lucha por sobrevivir mezclado con el resto de personas pero con la serenidad de quien ha recorrido su camino de conocimiento interior. De esta manera se completa el camino de realización trascendente del budismo zen que consiste en regresar a la vida cotidiana después de haber visto el vacío, de haber contemplado lo eterno para fundir la contradicción de lo trascendente y lo que permanece inseparable de su esencia. La décima etapa corresponde así a la identidad que se establece en el Sutra de la Gran Sabiduría: «Los fenómenos son vacuidad. La vacuidad es fenómenos.»¹⁸³. Deja en evidencia que ya no existe obsesión por trascender («No uso magia alguna para prolongar mi vida;») y que el regreso a lo cotidiano amplía los sentidos externos porque se han trabajado los interiores («Ahora, ante mí, los árboles

¹⁸³ Kakuan, Shien. *La Doma del Buey: las diez etapas del despertar según el maestro zen Kakuan Shien*. Madrid. Editorial Miraguano. 2003, pág. 6.

muertos aparecen vivos»)¹⁸⁴. En otras palabras el hombre es real «cuando toma parte en esa realidad que no deja espacio a la alienación producida por el simple hecho de hacer preguntas. El hombre realiza la condición que le es propia cuando todas las palabras han sido pronunciadas y él vuelve a entrar en el Silencio.»¹⁸⁵.

En este punto ya se puede regresar a las tres muertes del Maestro Eckhart. La primera muerte, la muerte del espíritu que tenía lugar en la octava etapa es superada por una “muerte divina”. Esta segunda muerte consiste en la extinción frente al propio arquetipo, es decir, «En esta muerte muere el alma la muerte de su pensamiento de la creación, de su imagen primigenia en el seno divino de las ideas»¹⁸⁶. Una muerte del alma que se da en el paso de la etapa anterior, “Alcanzar la fuente”, y este “En el mundo”. No es claramente ninguna de las dos ilustraciones porque es la muerte que permite pasar de una a otra, recibir el conocimiento divino para morir de nuevo ante la revelación y regresar con el alma desnuda al mundo. Según Eckhart esta muerte también debe ser superada por la tercera muerte: “la muerte suprema”. Una vez superadas la muerte criatural y la arquetípica, el alma debe morir la muerte de la trinidad de Dios dentro de la divinidad. Así describe un proceso en el que se debe atravesar al propio Dios, un atravesar donde la persona no se reconoce como criatura y permanece libre de su propia voluntad y la voluntad de Dios. Es un lugar donde se está tan unido a Dios, donde Dios es tan Sí Mismo que es nada y es aquí donde es posible desasirse de Dios y unirse con lo eterno. Por eso es la “muerte suprema” porque no hay unión mayor que la trinidad de Dios, del alma con Dios, pero para volver a ser lo que Dios es por naturaleza hay que deshacerse no sólo de la propia voluntad sino de la de Dios, es decir, hacer el traspaso hacia el lugar eterno donde no hay diferencia de la nada con nada. Un lugar al que se traspasa por medio de la Gracia y donde «soy la causa de mí mismo según mi ser, que es eterno, no según mi devenir, que es temporal»,

¹⁸⁴ Este verso recuerda algunos versos de “El tiempo contemplado”, *Estuario*, de Carlos Obregón:
«El ciprés enciende la oración verde
de un antiguo rezo, y el cementerio
guarece paz canora, espigas, flores
que renacen bajo un rumor de fuentes
escondidas, de pájaros que duermen.»

¹⁸⁵ Panikkar, Raimon. *Mito, Fe y Hermenéutica*. Barcelona. Herder. 2007, pág. 281.

¹⁸⁶ Haas, Alois M. “El Maestro Eckhart”, *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Madrid. Siruela. 2009, pág. 42.

donde «lo que está unido a cualquier cosa muere y no puede subsistir»¹⁸⁷. Según el Maestro Eckhart todavía no se ha alcanzado esta tercera muerte que sólo se puede situar en esta última etapa que representaría el proceso de las dos muertes anteriores y la posibilidad de comprender el regreso al mundo del ser después de estar unido a Dios, de haber tenido una revelación y de tener la capacidad de penetrar de nuevo en el silencio espacial.

Se termina en este espacio de imposibilidad entonces la enseñanza de la vía espiritual de conocimiento zen con los sentidos internos despiertos para regresar al goce de la contemplación estética sin necesidad de recorrer todas las etapas de nuevo. Una vez se ha experimentado el espacio del silencio musical se está preparado para sumergirse de nuevo en él porque se está abierto al camino del conocimiento íntimo, a escuchar el silencio sin importar el recorrido.

¹⁸⁷ La anterior cita y esta fueron tomadas de Eckhart, El maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Edición de Amador Vega. Barcelona: Siruela, 2006, pág. 46.

5. GEOGRAFÍA DEL SILENCIO: CARLOS OBREGÓN BORRERO Y SU OBRA POÉTICA.

5.1. Biografía.

La vida del poeta colombiano Carlos Obregón Borrero (1929-1963) la conforman fragmentos que no están narrados por el propio autor, sino que son prólogos, epílogos, referencias a su condición de poeta, amigo o familiar y en los últimos años reseñas biográficas vía Internet. Por lo tanto, la única manera de llegar a conocer la vida de este escritor es construyendo un texto a partir de otros que son fundamentalmente recuerdos, pedazos¹⁸⁸. Aunque existan datos verídicos como su fecha y lugar de nacimiento o su presencia en lugares concretos, la reconstrucción de esta biografía sigue incompleta y con muchas preguntas en el aire, pero precisamente esta circunstancia aumenta el misterio personal del poeta y requiere un componente creativo tanto para escribirla como para leerla e inferir las posibilidades de ocultamiento de algunos datos.

Carlos Roberto Obregón Borrero nace el 21 de febrero de 1929 en Bogotá. Hijo de Carlos Obregón Arjona y Mercedes Borrero Mercado y hermano de Virginia Obregón, diplomática que fue Ministra Consejera en Madrid en 1954 por muchos años, funcionaria de las Naciones Unidas y en 1963 fue la primera mujer embajadora ante un país Islámico: Egipto. La familia Obregón Arjona fue dueña de la Fábrica de tejidos Obregón S.A. que se liquidó en 1957, varios años después de la muerte del padre de Obregón y 11 años antes de la muerte de la madre¹⁸⁹. Además de Virginia dentro de la familia Obregón también fueron reconocidos el pintor colombiano Alejandro Obregón (1920-1992) y Mauricio Obregón (1921-1998), fundador del Museo Naval del Caribe

¹⁸⁸ Estos pedazos se conocen porque fueron encargados expresamente para prologar libros o hacer artículos, casi nada se sabe de él fuera de estos contextos. Para este trabajo también fueron contactadas algunas personas que bien estudiaron sobre el poeta -el periodista Gilberto Abril Rojas que hace el "Prólogo" a la Obra poética de Procultura- o que alcanzaron a conocerlo como es el caso de Marisa Torrente Malvido, hija del escritor español Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999).

¹⁸⁹ Mercedes Borrero de Obregón murió el 28 de enero de 1968 en Bogotá. Su hija Virginia celebró una misa en la iglesia del Espíritu Santo en Madrid a su nombre. (Vid. 9.1. Apéndice de imágenes I: Carlos Obregón Borrero, "Biografía", pág. 1)

en Cartagena, miembro de las Academias de Historia de Colombia y España y director de proyectos de oceanografía y arqueología submarina, ambos primos del poeta. Al parecer la niñez del poeta estuvo marcada por una educación clerical que le hizo sumergirse en un mundo religioso que algunos consideraron de delirio, ya que dormía agarrado a un Cristo y en varias ocasiones se planteó seriamente su vocación religiosa como monje. Esta experiencia que tiene desde su infancia con la religión y la Fe será una de las claves para entender su poesía y poder entrar en un posible Carlos Obregón que nunca dejó de navegar en su interior como muestran sus poemas. Su juventud estuvo marcada por la poesía. En 1952 publica en el “Suplemento Literario” del periódico colombiano *El Tiempo* su primer poema, *Presencia del Mar*, que pertenecía al libro entonces titulado *Katharsis* y del que no se tiene noticias de que su publicación. De este poema se publicó sólo el fragmento inicial por petición de Carlos Obregón y se recogió de nuevo en 1985 en la *Obra poética*¹⁹⁰.

Después de la edición de su primer poema decide abandonar la capital para emprender sus estudios de Física-matemática en la Universidad de Michigan, Estados Unidos. En este período se enfrentará a otro debate interior al situarse en el racionalismo, pero que continúa siendo tan abstracto como el de la Fe. Después de sus estudios regresará a Colombia con una nueva dicotomía: sería un hombre de ciencias ante la sociedad pero no abandona al poeta religioso de su interior.

Tras su llegada a Colombia Obregón se instaló en Bogotá pero poco después decidió mudarse a la Costa Atlántica a plantar algodón. Allí conoció a Eloína Rangel, su amante de 16 años con la cuál tuvo un hijo. En este punto de la vida de Carlos Obregón se puede observar a una persona con una fuerte necesidad de conocimiento y de experimentar cambios. No obstante, es difícil hacerse una idea del motivo de sus decisiones y una vez más sorprende leer el testimonio biográfico que asegura que vuelve a Bogotá cuando deja de recibir dinero de sus padres y nunca retoma contacto con su hijo. Poco después, en Bogotá, el poeta ingresa como profesor de matemáticas a la Universidad de los Andes y aparentemente aparta la poesía de su vida. Por entonces aparece otra mujer en su vida, Cecilia Zambrano, con quien contrae matrimonio y con

¹⁹⁰ Este fragmento inicial consta de tres partes que no se analizarán en este trabajo pero se pueden consultar en el archivo del periódico *El Tiempo* en el capítulo 10. Anexos.

la que tiene otro hijo que fallece siendo muy pequeño, por lo que decide terminar con su matrimonio y marcharse a España.

Desde este momento en el que comienza a vivir en España, Carlos Obregón no regresará nunca más a Colombia y los testimonios de su vida se sitúan en momentos fragmentarios marcados por sus estancias en distintos países y ciudades europeas. En un principio estos viajes se debieron a que conoció a Marión y, como dice el periodista e investigador colombiano Gilberto Abril Rojas, «Su espíritu vuela y vuela tras el aire furtivo de Marión, la tercera mujer en su camino»¹⁹¹. Sin embargo, Marión lo abandona en Austria y el poeta colombiano, solo de nuevo, se instala en París, donde se acerca a la filosofía teniendo como maestro al filósofo fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Lo religioso vuelve a tener protagonismo. En 1956 sufre una “crisis religiosa”, el Bien y el Mal se abalanzan contra su carne y su infancia sale a flote para convencerse de que su salvación se obtendrá salvando. Con esta convicción empezó a tocar las puertas de varios monasterios, pero, al ser rechazado, alterna su residencia en París, Ibiza y Mallorca, especialmente en el municipio de Deyá, en donde retoma la poesía y le permite publicar en Madrid en 1957 su primer libro: *Distancia destruida*. Desde 1956 hasta 1961, fecha en la que se publica en Palma de Mallorca *Estuario*, se produce la mayor parte de su obra y el escritor atraviesa un camino espiritual tomando conciencia de su condición de poeta. Resultan interesantes las palabras de nuevo de Gilberto Abril Rojas para hacerse una idea de cómo se aprecia ese “camino místico” de Carlos Obregón y su obra. Considera que «*Estuario* es una combinación de sobresaltos místicos, de recorridos iniciáticos, de purificaciones abismales»¹⁹² y que en Carlos coexisten su niñez, su pensamiento sobre el tiempo y todos sus recuerdos. «Acomoda su vida al verso y el verso se convierte en la fuente de origen de su existencia, es ya un poeta calcinado por la soledad que produce la poesía. Soledad construida para las grandes aventuras del pensamiento»¹⁹³ y después de *Estuario* vendrán otros versos que se recopilaron póstumamente en su *Obra poética* (1985). El 1 de enero de 1963 Obregón se suicida a sus 33 años y el primer testimonio de su muerte serán unos versos póstumos dedicados a su memoria por el poeta uruguayo Ricardo Paseyro:

¹⁹¹ Carlos Obregón. *Obra poética*, “Prólogo”, pág. XIII. Bogotá. Editorial Procultura. 1985.

¹⁹² *Ibid.* Pág.XV.

¹⁹³ *Ibid.*

«¡Al fin, Carlos, en paz!
Al fin, con Dios, o al fin contigo mismo.
Mientras cesa la ardiente pesadumbre
De la carne, ¡qué divino silencio
Crece, Carlos, en ti!»¹⁹⁴

Hasta ahora se aprecia una vida conflictiva marcada por lo místico y la poesía. Los datos biográficos intentan encuadrar unos momentos que no dejan de ser fragmentos fríos. Nada de lo leído anteriormente permite hacerse una idea más personal del poeta. Aunque el sólo conflicto religioso daría de qué hablar, usualmente lo misterioso es más difícil encontrarlo en unos datos formales, es decir, en la cronología de momentos que se creen relevantes para una reseña sobre un escritor. La mayoría de datos que se utilizan para los estudios de personalidad son las anécdotas e impresiones de gente externa que tuvo contacto con la persona estudiada. Incluso sobre su muerte existen discrepancias ya que también se ha dicho que murió en un accidente automovilístico en 1964.

No obstante durante su período europeo sí que existen algunos testimonios que pueden ayudar a construir una personalidad fuera de sus ya mencionados debates internos. Pese a ser un peregrino Carlos Obregón formó parte de la vida literaria española y francesa y fue gran amigo del hijo del escritor Gonzalo Torrente Ballester, Gonzalo Torrente Malvido. Seguramente gracias a esta amistad logró formar parte del grupo heterogéneo entorno al escritor madrileño José Bergamín¹⁹⁵ que integraban intelectuales, toreros, artistas, nobles y actores como Luis Buñuel, Carmen Laffón, Jesús Ussía, Alfonso Sastre, Pepe Dominguín y Gonzalo Torrente Ballester entre otros. La primera edición de *Estuario* fue editada por Camilo José Cela y Gonzalo Torrente Ballester.

¹⁹⁴ *Ibid.* Pág. XVII.

¹⁹⁵ José Bergamín Gutiérrez (Madrid, 1895 - Fuenterrabía, 28 de agosto de 1983) fue un escritor, ensayista, poeta y dramaturgo español. Considerado como discípulo de Unamuno durante la Guerra Civil presidió la Alianza de Intelectuales Antifascistas y tras el triunfo de Franco vivió en el exilio hasta 1958 que regresa a España. De 1958 a 1963 (período en que coincide con Carlos Obregón) fue arrestado y perseguido por sospecho de oposición a régimen, por lo que se vuelve a exiliar en 1963 hasta que regresa definitivamente en 1970 a Madrid.

A través de Gonzalo padre se encuentra una perspectiva personal. Una sonrisa encantadora que abre cualquier puerta, una conversación profunda que hace pensar en el misterio del hombre, una seducción con su presencia, su hablar y en sus formas. Un poeta que como «buen místico, amaba y practicaba, aun en las horas cotidianas, los caminos tripartitos de los grandes experimentados» es el Carlos que Gonzalo Torrente Ballester recuerda en su *Retrato a pluma de Carlos Obregón*. El escritor español no esconde su tristeza por la vocación de muerte de Obregón ni por el vacío que le dejó porque «Ahora, si pretendo escuchar, no hay voz que hable. No está su voz tan segura, tan amable. Ni tampoco su sonrisa, que tornaba accesible, cotidiano y fácil lo que a muy pocos es dado a conocer»¹⁹⁶. Como poeta lo admiró y fue consciente de que su poesía era para una minoría.

Por medio de Marisa Torrente Malvido, hermana de Gonzalo Torrente Malvido, también se encuentra una perspectiva personal del escritor colombiano. Marisa cuenta episodios de su padre con Carlos y sus impresiones de Obregón a quien también describe como un hombre muy sonriente, simpático, hablador y que se ganaba la confianza de la gente fácilmente, incluso la de su abuelo con quien hablaba de teología. Pero también fue el loco que con «Gonzalo [(hijo)] compartía viajes, amantes, copas y vida nocturna, y, en diferentes períodos, la clínica psiquiátrica donde uno y otro trataba, sin entusiasmo, de curarse de sus dolencias»¹⁹⁷. Al lado del psiquiátrico había un convento de monjas donde Carlos Obregón se presentaba como un sacerdote en viaje espiritual y, en ocasiones, lograba salir del clínico y muy temprano ir al convento y dar misa con Gonzalo sirviéndole de monaguillo. Marisa recuerda el constante paso de Obregón por Madrid para ver a su hermana Virginia y las visitas de la madre de ellos, la señora Borrero. También el coche inglés de volante a la derecha que Carlos conducía para ir de un sitio a otro.

Una anécdota curiosa que cuenta también Marisa, es que un día llega un sobre para su padre (Gonzalo Torrente Ballester) de Carlos Obregón con otro sobre más pequeño dentro que a su vez contenía otro pequeñísimo con los nombres de las

¹⁹⁶ Gonzalo Torrente Ballester. *Índice de las Artes y las Letras*, "Retrato a pluma de Carlos Obregón". Enero de 1963. Madrid.

¹⁹⁷ Carlos Obregón. *Estuario, "Epílogo"*. Bogotá. Editorial de la Universidad Nacional de Colombia. 2004, pág.136.

personas a quien habría que mandarles un envío similar (un sobre dentro de otro sobre). El sobrecito final contenía unas hostias consagradas.

Carlos Obregón entonces no sólo llevó su debate religioso a la poesía, ambos formaban parte indisoluble de su vida. Además fue una persona que dio de qué hablar, con muchas facetas en su personalidad que desubicaron a familiares y amigos, por lo que probablemente quedaron en su mayoría ocultas. Tras la publicación de su poemario *Estuario* en el 2004 por la editorial de la Universidad Nacional de Colombia surge un intento de recuperación de su obra que no se logró con la *Obra poética*. Alrededor de esta fecha y en posteriores se escucha de nuevo el nombre de Carlos Obregón recogido en la tesis doctoral por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, *Poéticas del ocultismo en las escrituras de José Antonio Ramos Sucre, Carlos Obregón, César Dávila Andrade y Jaime Sáenz* del poeta y periodista colombiano Winston Morales Chavarro (1969)¹⁹⁸ y en artículos como el de Daniel Ferreira (1981), “Acerca de Ignacio Escobar: apostillas de un *Outsider*”, en la revista cartagenera *Arquitrave* n°. 49 el 2 de Junio de 2002. Sin embargo la edición del 2004 contiene contradicciones en la solapa y el epílogo en cuanto a las causas de la muerte del poeta («a renglón seguido, y sin ninguna solución de continuidad, se nos indica que el poeta se suicida el 1 de enero de 1963 y que muere en un accidente automovilístico en 1964»¹⁹⁹) y es descuidada con la estructura llegando a repetir versos como el último del poema en la página 94 que se repite en la 95. Esto demuestra un desinterés editorial por la vida y obra del poeta. Resulta curioso cómo poetas como Eduardo Cote Lamus y el propio Jorge Gaitán Durán, contemporáneos a Carlos Obregón y que no siguen la tradición decimonónica, no quedaron en el anonimato seguramente porque formaron parte activa del panorama político y sociocultural de Colombia, mientras que Carlos Obregón permaneció al

¹⁹⁸ Este poeta escribió también un artículo en su blog en septiembre del 2007 titulado “Carlos Obregón: Suicidio o búsqueda de lo absoluto” que se puede consultar el archivo electrónico <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:v9Xc6Q5GUxEJ:www.winstonmorales.blogspot.com/2007/09/4-carlos-obregón-suicidio-o-búsqueda-de.html+Carlos+Obregón+C3%B3n+Borrero&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=co&source=www.google.com.co>

¹⁹⁹ Comentario de Méndez Bernal, Rafael Mauricio en el artículo “Estar de ser entero entre las cosas mudas” del Boletín Cultural y Bibliográfico Vol.42 No. 68 año 2005, Banco de la República, Edición en la Biblioteca virtual en Julio del 2007:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:504REUHV1OMJ:www.banrepcultural.org/bl_aavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boletin68/boculybi23.htm+Carlos+Obregón+C3%B3n+Borrero&cd=7&hl=es&ct=clnk&gl=co&source=www.google.com.co

margen de estos conflictos. Haber sido un escritor ajeno al panorama político-social de Colombia y de la retórica y reconocimiento de sus contemporáneos colombianos (escritores de los años 50) pueden ser causas por las que sus poemas hayan permanecido mucho tiempo aislados de la historia literaria del país esperando una generación futura donde fuera posible un florecimiento de una lectura desde otras búsquedas de experiencias vitales.

5.2. «El silencio del fuego».

«El fuego, en su pureza simple, natural, en su estado superior, no brilla.
Su naturaleza es tan pura que no hay ojo que lo pueda percibir en modo alguno.»

Maestro Eckhart

En el apartado del silencio espacial se comentó que los poemas de Carlos Obregón son una vía inmediata de inmersión en este espacio. El lector no tiene que realizar un esfuerzo por identificar que se sumerge en el silencio espacial, el poeta lo guía para que acceda y viva en él. Ahora bien, si constantemente se vive en este espacio subjetivo es complicado realizar un análisis que llegue a un nivel vivencial porque se necesita hacer conscientes los elementos que el poeta plasma en su ritmo íntimo y que el lector completa con su percepción. Así –y sabiendo la dificultad que supone expresar lo vivencial- se hará un recorrido que haga evidente esa constante presencia del silencio espacial y, también, un análisis que es una vía de inmersión en el espacio de silencio que se encuentra en los poemas de Obregón. Para esto se utilizarán sólo los dos poemarios, *Distancia destruida* y *Estuario*, donde se puede trazar con más claridad un recorrido poético y vivencial y se dejarán a un lado los poemas de “Poesía Inédita” que también fueron publicados en la *Obra Poética* de la editorial colombiana Procultura en 1985.

5.2.1. *Distancia destruida*²⁰⁰:

Los poemas de este libro fueron los primeros publicados por el autor. La primera edición fue en Madrid, en 1957 como ya se ha dicho en el apartado de la biografía del autor. El poemario consta de 27 poemas numerados, sin títulos, que parecen marcar los pasos de un camino espiritual y más que poemas independientes son etapas de una búsqueda dentro de un viaje interior.

5.2.1.1. El exilio del extranjero.

Desde la primera estrofa del primer poema de *Distancia destruida* Obregón prepara al lector para que penetre en el silencio espacial e intuya qué tipo de viaje va a realizar si acepta el diálogo con el silencio:

I

Silenciosa visión de un mundo sumergido,
la forma de mi pensamiento la he perdido
y tu imagen lejana me refleja
un bosque de paz desconocida.
Infinito espejismo
en una noche profunda, vaga
yo te presiento incrustado en mi ser
robándole forma a mi existencia
y dándole forma a mi vacío.
¿Dónde la noche que mi noche buscaba?
¿Dónde estuvo el ser en la noche que es?
Soy la voz viva en busca de su esencia.

²⁰⁰ Todas las citas de este poemario de Carlos Obregón son tomadas de su *Obra poética*. Bogotá. Editorial Procultura. 1985. aunque esta edición esté descatalogada, ya que existen muy pocos ejemplares de la primera edición del libro *Distancia destruida*. Madrid. Gráficas Valera, S.A. 1957. que aún es de más difícil acceso que la del 1985. Para agilizar se hará referencia a los poemas citando con las abreviaturas *D.d* (*Distancia destruida*) y la página del poema a continuación. No obstante en los casos que haya diferencias entre las dos ediciones se señalarán y se tendrá en cuenta la edición de 1957 por ser la primera y la única que pudo ser supervisada por el autor.

Soy el yo solitario en busca de sí mismo.

-La forma de mi pensamiento la he perdido-.²⁰¹

Un espacio misterioso de visión donde el pensamiento lógico no tiene cabida, un lugar de paz donde se le da forma al vacío, a su vacío, no puede ser otro que el espacio de su ritmo íntimo. Las imágenes no son ambiguas, han penetrado el espacio de sugerencia. Desde el primer verso penetra en un espacio de silencio, «un mundo sumergido» donde «la forma de mi pensamiento la he perdido». Este segundo verso que cierra también la estrofa transporta al lector directamente a la imagen de la etapa ocho de *La doma del buey: las diez etapas del despertar según el maestro zen Kakuan Shien*²⁰² donde se ha penetrado ya en la profundidad interior después de trascender al toro -el pensamiento- y se entra en contacto con el Sí Mismo. La imagen de vacío remarca el estado abierto a lo absoluto que se puede llenar con las percepciones de los sentidos internos que es precisamente lo que le descubre el poeta al lector. Ahora bien, es importante resaltar que el verso habla de la «forma» que se repite en otros versos de la estrofa y que es un molde donde confluyen varios planos y en el que se integra la esencia del Sí Mismo. Para comprender mejor la confluencia de planos hay que destejer ese espacio misterioso de visión en el que se penetra intuitivamente. Por un lado el primer y tercer verso del poema nos abren dos ramas de una misma imagen vaga: «Silenciosa visión» de «tu imagen lejana». La primera rama, «Silenciosa visión», es también una imagen lejana de una forma, una forma que el pensamiento ha perdido, que le roba existencia al ser y que a la vez configura el espacio íntimo, el vacío. La segunda rama, «tu imagen lejana», permite ver a modo de espejo la «paz desconocida» en la «noche profunda» que da y quita forma al ser. De esta manera las dos ramas son la forma que refleja la paz porque es una imagen del ser, una imagen que en realidad es el propio vacío que sólo lo delimita el ritmo íntimo. Así esta imagen permite que el poeta se una con ese vacío absoluto porque la imagen del vacío no puede tener una forma. En este sentido es muy importante recordar la idea del sermón “La imagen de la deidad impresa en el alma” del Maestro Eckhart a la cual se hace referencia:

²⁰¹ D.d. pág. 3.

²⁰² Vid. capítulo 4. Las maneras del silencio: diálogo entre los diez toros del zen y la mística católica, págs. 86-90.

El alma ha sido creada lejos, por encima del cielo, y que en su altura y pureza no tiene nada que ver con el tiempo. A menudo he hablado de la acción en Dios y del nacimiento, en el que el Padre engendra a su Hijo unigénito y de cuya efusión florece el Espíritu [Santo], de manera que el Espíritu [fluye] de ambos y en ese fluir surge el alma fluyendo; y la imagen de la deidad está impresa en el alma, y en ese fluir y refluir de las tres personas el alma es reconducida y de nuevo es [in-] formada en su primera imagen sin imagen.²⁰³

La imagen de Dios está impresa en el alma porque el alma es libre como Dios. Es Dios el único que puede volver a llevar al alma a la imagen sin forma donde se permite la unión de Dios y el alma del poeta/lector, sentir esa «paz desconocida». Este encuentro, esta imagen lejana y silenciosa, tiene cabida en la noche profunda, un espacio de inmensidad donde es posible escuchar la voz del silencio, el conocimiento de esa posible unión. Es precisamente en este espacio íntimo donde el poeta escucha el silencio y guía al lector para que se prepare a una búsqueda que se abre en la pregunta que cierra el poema:

¿Dónde la noche que mi noche buscaba?
¿Dónde estuvo el ser en la noche que es?²⁰⁴

En su respuesta la voz del silencio permite ver que no es una búsqueda de identidad sino de los caminos internos desde la soledad («Y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como repuesta a lo que se busca»²⁰⁵), una búsqueda de la esencia del Sí Mismo.

La segunda estrofa del poema en un principio parece partir el espacio introspectivo de la primera estrofa, pero es en realidad una prolongación de esa noche que plantea preguntas que se responderán más adelante:

²⁰³ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 72.

²⁰⁴ *D.d.* pág. 3.

²⁰⁵ Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág. 11.

Un payaso-fantasma

Baila un ritmo nocturno y mira una luz sin alma.

Payaso-fantasma: ¿quién eres, qué buscas, qué miras?²⁰⁶

El poeta parece establecer un diálogo con este «payaso-fantasma», una imagen de felicidad falsa y desfigurada que está impresa en esa noche misteriosa. Esta imagen «baila un ritmo nocturno y mira una luz sin alma», es decir, sigue un ritmo que parece íntimo pero que marca una mirada que no percibe con todos los sentidos sino que dirige la vista a lo que ilumina, busca lo que brilla pero sin experimentar la luz. Este payaso-fantasma es la melancolía, es parte del mundo interior del poeta. Muestra el miedo de la duda, de las preguntas del ser humano ante el vacío: «¿quién eres, qué buscas, qué miras?». El diálogo interior continúa en la tercera estrofa donde el poeta responde a las tres preguntas y regresa la voz viva y solitaria del «Soy» de la primera estrofa:

Yo soy el poeta que mira la nada,

yo miro la gente –vaga y soñolienta–

y al mirar a la gente, yo miro la nada.

Busco al hombre que trascienda su ego

y se pierda en lo eterno de la nada.

[Busco el pensamiento que mida la nada.]²⁰⁷

Veo una flor de fuego que danza

y un pájaro que canta,

que cantan y danzan

al abúlico ritmo, alacrónico ritmo de la nada

y siento en mi ser esa angustia, ese ritmo, esa nada.²⁰⁸

En esta tercera estrofa entonces afirma «Yo soy el poeta que mira la nada», el que contempla la belleza del conjunto de la palabra poética y el silencio. Es el poeta

²⁰⁶ D.d. pág. 3.

²⁰⁷ Este verso está puesto entre corchetes porque no aparece en la edición de 1985 pero sí en la de 1957 y como se especifico al inicio de este apartado se señalarán las diferencias entre las ediciones tomando como referencia la primera edición, la de 1957, publicada por el autor.

²⁰⁸ D.d. pág. 3.

que busca al hombre solitario que quiera des-identificarse de su ego y siga un camino trascendente donde es posible fundirse con lo eterno. También «Busco el pensamiento que mida la nada.», un estado de contemplación que permita vivir el instante eterno, la nada o el vacío de la primera estrofa que le indica de paso al lector qué necesita para poder realizar el viaje hacia la inmensidad. Además es el poeta que mirando a la gente mira la nada y aquí se desmarca de la imagen falsa del payaso-fantasma que observa sin ver la belleza, sin percibir el alma que trasmite la paz. La mirada del poeta es capaz de observar a la gente automática y ver en ella la nada porque la nada no es algo exterior a él sino una vivencia interior que sólo se siente en el alma. Así, mientras observa la nada, tiene otra visión silenciosa, dos imágenes que se perciben entrelazadas: una flor de fuego y un pájaro. La flor danza, el pájaro canta y ambos llevan un ritmo sin tiempo y sin voluntad, el ritmo de la nada, de lo que está libre del deseo de acción para poseer y también «vacío de todo como vacía es la nada, que no está ni aquí ni allí. No tienes que pretender absolutamente nada.»²⁰⁹. Esta visión silenciosa ayuda al lector a sumergirse en la sensación de angustia que al poeta le produce ese ritmo de canto y danza porque el que baila con el fuego y escucha el canto del silencio experimenta entonces el vacío de la belleza y, por tanto, la añoranza de esa paz, de este espacio vivencial en el que se comenzó una búsqueda trascendental. Y ante esta sensación, cuando se ha escuchado el silencio espacial, sólo cabe preguntarse para recibir el conocimiento del ritmo que guía hacia la nada. De esta manera el poema cierra con el eco de las dos preguntas, que ya surgieron al final de la primera estrofa, pero ahora lector y poeta saben que son el inicio de una búsqueda más profunda en el interior, de una mirada que contempla la belleza del ser que sigue un ritmo que permite liberarse de lo creado por la identidad más no de lo identificado para unirse con lo eterno que es el sí mismo, para ser la flor de fuego. Este poema es entonces un instante lógico, no racional, de un trabajo personal dentro del silencio espacial que continuará durante el resto del poemario y que presenta una extrañeza que surge de la pregunta, que refleja el miedo y la seguridad de la voz del silencio.

El segundo poema ya habla de un tiempo mudo, de una temporalidad espacial, y continúa insistiendo que la búsqueda en el vacío debe realizarse fuera de la forma lógica del pensamiento para dejarse llevar por lo que se presenta y comprender sus signos. La primera estrofa es una continuación del doble ritmo del anterior poema, del

²⁰⁹ Maestro Eckhart. "El tiempo vacío". *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 37.

ritmo sin tiempo y sin voluntad y el ritmo nocturno del payaso-fantasma, pero en este instante penetra más en la temporalidad espacial:

II

Hora
hora apócrifa y lela,
hora que pasa y sola
-sin sospechar siquiera un sentido en el tiempo-
hora aturdida y muda
que nos deja un anhelo o una llave sin nombre
con instantes que palpan un vacío claroscuro
de preguntas o miedos, de misterios o cuándoos,
hora húmeda y sorda,
hora cansada y rota
siguiendo su desidia sin saber hacia dónde.
Se alborotan las ondas y la estela anodina
nos indica una ausencia,
algo que fue y quiso meternos en un barco
y llevarnos a un lago donde un payaso baila.
todo se nos presenta y allí saltan los signos
que investigan con risa la razón de la nada
arrojando manos con gestos de preguntas,
muriéndose en un frío opaco y subterráneo.²¹⁰

La hora que no sigue un tiempo lineal, «-sin sospechar siquiera un sentido en el tiempo-», es una hora solitaria, simple y fingida, una hora que no habla y que confunde mientras pasa, porque pasa cansada, con inercia, rota y sin una dirección de búsqueda como la gente somnolienta del primer poema. Por un lado es un tiempo que no agobia por su caducidad ni lleva una flecha de dirección hacia el pasado o el presente, pero, por otro lado, es un instante puntual que se siente pasar cansado y que angustia, un instante donde surgen las preguntas y los miedos porque son «[...] instantes que palpan un vacío claroscuro». Este «vacío claroscuro» refleja la angustia que también estaba

²¹⁰ D.d. pág. 4.

presente en el poema I, la angustia del que se sumerge en el silencio espacial y contempla el vacío de la belleza a la que quiere regresar y también le asaltan los miedos del que aún no está del todo libre para experimentar la unión sagrada. El doble ritmo que se mencionaba anteriormente no es sino uno solo al cual el poeta sigue y que se percibe de diferentes formas porque es su ritmo íntimo que lo transporta en una temporalidad puntual donde se revelan diferentes cosas. El «claroscuro» marca una constante en este poemario, una dualidad de luz que contiene la duda porque la angustia del inicio del viaje está presente. Así ese «siguiendo su desidia sin saber hacia dónde» de la hora llena el vacío de la imagen en el agua y deja una onda que señala una «ausencia», la ausencia de esa felicidad falsa del payaso-fantasma que ahora es un rastro insustancial («la estela anodina»), un posible camino de búsqueda desechado. Y es entonces cuando «saltan los signos», cuando se comprende un significado más allá del entendimiento de las imágenes, cuando es posible reírse de la mirada que juzga la nada y saber que hay que apartar la razón para penetrar en los signos que revelan la nada y no quedarse en las preguntas que congelan el trabajo personal.

La segunda estrofa ya recoge esta percepción de los signos y el poeta arrastra al lector a una forma de pregunta que quiere una respuesta más concreta:

Contéstame mi por qué de materia constante
que se funde en la noche como yermo fantasma
y en un túnel sin tiempo, huecamente hacia algo,
nos suelta a cada rato un pedazo de nada.
-La forma de mi pensamiento la he perdido-.
Pasa gente –gente vaga y soñolienta caminando pasa,
sin descifrar el lento sonido, anonadada y torpe,
pululada de ausencias, contingencias o mitos,
en una inercia lasa, suspendida en el aire.²¹¹

El poeta quiere comprender cuál es la esencia de la materia, del cuerpo que busca fundirse con lo eterno. Compara la materia con un terreno inhabitado que en el instante eterno, «en un túnel sin tiempo», vacía su interior para fundirse con algo en la

²¹¹ *Íbid.*

noche, para que entre un pedazo de nada. Así la materia es un signo que tiene como referente al cuerpo que percibe con los sentidos internos y su comportamiento en este espacio interior descubre una imagen mental que revela un significado, una expresión en el tiempo puntual, una abstracción del concepto de esa imagen que no se puede comprender con el pensamiento, por eso repite el verso «-La forma de mi pensamiento la he perdido-» del primer poema. Inmediatamente después de revelar este signo regresa a la mirada de la gente desconcertada y disminuida que vive sin fuerzas, por inercia, y que provienen de la angustia del tiempo caduco que lleva hacia la muerte, de la esperanza de que algo suceda y los salve «sin descifrar el lento sonido», sin escuchar el silencio, sin descifrar el signo oculto de la materia que puede perder su forma y fundirse con lo eterno, ser nada. «Lo oculto [...] únicamente puede ser atendido sin la necesidad de reconocimiento, sin la exigencia de ser visto, y también, y por supuesto, sin el recurso del lenguaje, que busca, por destino, una finalidad, una aparición. La voz es una promesa, y el silencio una consumación.»²¹².

La tercera estrofa es una lucha que no parte desde el pensamiento sino de la incapacidad que aún tiene el poeta para experimentar vívidamente su espacio interior, el silencio espacial:

Busco el pensamiento que mida la nada.
Busco la nada, la nada (y nada más que la nada)
y la nada me huye, se esconde, se escapa,
se esconde en sí misma, se esconde en la nada.
Lucho contra una voz de quietud transparente,
diminuto recinto donde habita un sueño,
una mujer de lluvia con los brazos dormidos
excavando un muro de indefinida sombra
que le resta un alcance de dimensión lejana
y nos devuelve un eco más agudo que el grito.²¹³

Los primeros versos recuerdan la respuesta que el poeta daba en el primer poema a las preguntas que surgían del miedo a la búsqueda sin encuentro. De nuevo ese

²¹² Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, pág. 27.

²¹³ D.d. pág. 4.

«Busco el pensamiento que mida la nada», el estado de contemplación que permita vivir la nada, una nada que se esconde en sí misma, en el «vacío claroscuro» que no le permite al poeta quitar aún el velo que la esconde, aunque «El poema es el velo que hace visible el fuego, que lo hace visible por lo mismo que lo vela y disimula. Entonces muestra, ilumina, pero disimulando y porque retiene en la oscuridad lo que sólo puede iluminarse por lo oscuro, y conservándolo oscuro aun en lo que la oscuridad hace claridad primera.»²¹⁴. De esta manera, la «voz de quietud transparente» que le impide seguir del todo su ritmo íntimo le revela también el por qué de esta imposibilidad con la imagen del muro de sombra (claroscuro) que la mujer no puede atravesar. Así, la visión como un sueño le devuelve un grito más agudo al propagarse, una angustia que se hace más fuerte cuando no se siente directamente sino que se percibe desde el otro lado del velo, desde una voz que llega como un eco aumentado y que no es la voz del encantamiento, es la angustia por no seguir el ritmo íntimo, por no escuchar la voz del conocimiento que le señale por dónde empezar a buscar en la nada, en ese viaje a la inmensidad.

Sin embargo en la cuarta estrofa regresa a la intuición inicial de cómo se empieza la búsqueda en el silencio espacial alejándose de la angustia de la anterior estrofa:

Voy solo por la nada con preguntas del hombre
en redes saturadas de vértigos y vuelos,
solitario, en soledad tremenda,
sumergido en la noche,
investigando hoyos repletos de palabras,
levantando la forma para encontrar la idea
con un andar hambriento de los terrenos duros,
de las duras montañas con las cimas intactas
o de estancias solares donde el hombre se halle
y erija su estructura para después de siempre,
afirmando la búsqueda eterna que me alza.²¹⁵

²¹⁴ Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1992, pág. 218.

²¹⁵ D.d. pág. 5.

El recorrido por el espacio interior, por la inmensidad («en la noche»), es un recorrido en solitario. Esta estrofa penetra al lector en una percepción de «soledad tremenda», digna de respeto porque permite investigar la forma que recubre de concepto a la que es una idea pura, una idea en sí misma como la nada, in-forme. Los adjetivos calificativos (redes **saturadas**, hoyos **repletos de palabras**, terrenos **duros**, **duras** montañas) y el paralelismo refuerzan esta percepción de soledad y a su vez permiten visualizar la imagen de un exterior abundante, inmenso, y un interior vacío (hoyos, redes, hambrientos) que se repetirá y desarrollará a lo largo del poemario. Por otro lado hay un deseo de ascender, de llegar a la cima de la montaña, de permanecer en los planos donde la tierra alcanza al sol, donde se funden y es posible ascender, trascender la categoría de mortal y experimentar la muerte, una transformación en el instante eterno «afirmando la búsqueda eterna que me alza». Un deseo que no permite habitar la nada y que se abre de nuevo a la pregunta, a las mismas preguntas con las que cierra este y el anterior poema:

¿Dónde la noche que mi noche buscaba?
¿Dónde estuvo el ser en la noche que es?²¹⁶

Todavía hay entonces una extrañeza porque aún no está claro cómo encontrar claridad en su búsqueda, va «en redes saturadas de vértigos y vuelos» y busca su ser en la noche que es, pero ya no hay estratos de silencio que atravesar, sólo falta iniciar una exploración dentro de la vivencia del silencio espacial. Esta es una de las claves de su lectura: ver que una vez sumergido en el silencio espacial se revela un conocimiento que sólo es el principio de una búsqueda en el ritmo íntimo, un avanzar en espacios que tiene un fin concreto. Cada persona recibirá ese conocimiento según su ritmo y emprenderá su búsqueda espiritual, una búsqueda que le permita ser en la inmensidad.

La siguiente etapa, el siguiente instante de este inicio de búsqueda que consta de cuarenta versos, es un acercamiento más profundo al tiempo de esa «hora» que parece dual del poema II. De esta manera el poema III empieza contraponiendo en los dos primeros versos dos tipos de temporalidades diferentes para destacar qué tiempo está

²¹⁶ *Íbid.*

viviendo y cómo es esa temporalidad, un esquema que se seguirá repitiendo en los primeros versos del poema:

III

Acaso el tiempo no es un fluir invencible,
sino una realidad de dimensión interna.
El tiempo puede ser la hechura de la angustia
o el antojo soberbio de algún dios solitario
o las horas eternas en que un yo de violencia
proyecta sus canciones en un rumor de siempre.
Puede ser un sondear, un mirar hacia adentro
cada instante en sí mismo, cada vez con más noche.²¹⁷

El tiempo es una «dimensión interna» y no la fugacidad de un ciclo que recuerda que la muerte está presente, una muerte «invencible» que deja los rastros de su paso en la materia. Por un lado «puede ser» una figura y efecto de la angustia ante su paso, la determinación de algún dios o una sensación de eternidad que no es de unión con lo absoluto sino de una lentitud de la hora para la identidad destructiva que quiere dirigir hacia el futuro su canto para obtener el reconocimiento de su ego que lo convertiría en eterno en la memoria del humano. Pero también «puede ser» el primer acercamiento a un espacio interior que se hace en cada instante cada vez más inmenso y trascendente. Es en este «un mirar hacia dentro» donde Carlos Obregón hace alusión al tiempo puntual que crea y que será recurrente en sus poemas ya que permite acercarse al mundo del viajante que escucha su silencio, a la «claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que al par se desdibuja.»²¹⁸. Este tiempo puntual también contrapone vivencias, no la del tiempo caduco pero sí la del instante puntual que es eterno y donde el ser humano decide empezar el viaje que revela otro espacio temporal, el haz de tiempo donde se revela el conocimiento interno:

Cuando entonces llegamos a algún fondo sin cifra
sabemos que las torres que vigilan las horas,
son torres inconclusas y que un mar de silencio

²¹⁷ D.d. pág. 6.

²¹⁸ Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág. 12.

penetra sus criaturas en extensos misterios
y bosques sin sonido.[...] ²¹⁹

La verticalidad de las torres que unen el cielo y la tierra vigila el transcurso de un tiempo que se difumina en lo inabarcable del mar, en la dimensión horizontal del tiempo. El poeta en estos versos describe cómo se juntan las dos dimensiones para transmitir la espacialidad del tiempo del instante en que se penetra en los pasajes interiores, en los «extensos misterios» y los «bosques sin sonido»²²⁰ (esta espacialidad del tiempo del instante es similar a la unión de dimensiones que se explicaba en la comparación de la segunda manera de silencio de Francisco de Osuna y la etapa 8 de las diez etapas del despertar de la doma del buey). Pero estas dos dimensiones que se cruzan en el tiempo puntual también señalan una cruz que es un símbolo mediador, el que comunica el cielo y la tierra como un canal vertical en los dos sentidos (de abajo a arriba y de arriba abajo) y también ordena y mide los espacios sagrados como los templos²²¹. Una vez el poeta se sumerge en este instante comunicador los pasajes le revelan que siempre han estado en la inmensidad como la noche, el mar... y que ese instante álgido, esa sensación de totalidad íntegra proviene de la elección interna de emprender el viaje a la inmensidad, hacia lo que siempre ha estado y es eterno:

[...]Toda plenitud mía
es plenitud antigua: algo que estuvo en mí,
densamente remoto, antes que mi voz libre,
antes que mi existencia, siempre tallando instantes
para erigir días o noches en la noche
donde mi ser comienza. ²²²

²¹⁹ D.d. pág. 6.

²²⁰ Las torres son un símbolo que estará presente a lo largo de todo el poemario que recuerda El faro de Alejandría, una torre construida en el siglo III a. C. en la isla de Faro en Alejandría, Egipto, para servir como punto de referencia del puerto y como faro. Su cima estaba equipada con espejos metálicos para señalar su posición reflejando la luz del sol; y por las noches, a falta de luz, se encendía una hoguera que se podía ver más o menos a 1500 kilómetros de distancia. Esta torre a su vez recuerda la doble estructura piramidal que el médico, alquimista, astrólogo y místico inglés Robert Fludd (1574-1637) ideó como un sistema dividido en tres escalas que explicaba la unión entre el espíritu, la fuerza vital etérea y el alma como se ha explicado en el apartado 4.1. Las diez etapas del despertar. (Vid. capítulo 4, imagen 8/ **Ambos, el toro y mi mismidad, trascienden**, págs. 86-90.).

²²¹ Para estos y más significados véase la entrada de **Cruz**. en el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Barcelona. Editorial Herder. 2007.

²²² D.d. pág. 6.

Esta parte del poema termina con una cuestión fundamental para que el lector acepte el diálogo poético con todas sus consecuencias y experimente esa «plenitud antigua» que permite sentir la noche y el día en su carácter de inmensidad. Esta cuestión se observa en el último verso de esta parte («donde mi ser comienza») y se extiende en los siguientes versos del poema. No hace referencia a un inicio común como si se hablara en términos de un tiempo lineal que evoluciona, sino a un punto de intersección de ejes, a un tiempo rítmico puntual del silencio espacial que es un sentir del tiempo dentro de cada lector oyente, una intersección de planos temporales subjetivos sin un único sentido. Los sentimientos en esta intersección subjetiva dejan de buscar una identidad con el sujeto y se abren al ser, a su ausencia y al mundo:

[...]Hay algo primordial
que nos hunde en el mundo, que nos dice que el sol
puede ser nuestro fuego o algún fervor intenso
trabajando lo eterno, la eternidad presente
que es memoria olvidada de otro lugar del tiempo,
gestación silenciosa de momentos distantes
sin embargo inmediatos en el sueño y el día:
ese camino adusto, ese vivir en sí
antes que nuestra sombra o que el gesto que inicia
aquel objeto muerto, externo y abolido
sin discernir su sitio, caído con inercia
sin conocer su origen.[...] ²²³

De nuevo el sol comparado con un «fervor intenso», con el fuego interno que es el deseo de ascender, de fundirse con lo eterno y que recuerda la visión de «la flor de fuego que danza» del primer poema. Vuelve entonces la visión silenciosa pero ahora con otra sensación de ritmo. La danza ya no es exclusivamente nocturna, es un momento que puede ser contradictorio, un momento lejano e inmediato «en el sueño y el día» porque es una intersección de planos donde lo vivido y no vivido se experimenta. Como se mencionó anteriormente dentro de este tiempo espacial los sentimientos se abren al ser y a su ausencia que se aprecia en los siguientes cuatro versos:

²²³ *Íbid.*

[...]El aspecto de ausencia
Que hoy existe en la tarde es algo desvaído
Que tu presencia anula al romper con sus alas
El éter de la nada. [...] ²²⁴

Una ausencia que no angustia porque ha perdido fuerza es una presencia descolorida que se desvanece con la tarde porque «tu presencia anula al romper con sus alas/ El éter de la nada.». Sentir íntimamente el amor de Dios permite penetrar esa esfera que recubre el vacío, la nada. Estos versos recuerdan los “suspiros” del escritor ascético español y sacerdote franciscano Francisco de Osuna (1497-1540), que en su Tercer abecedario espiritual habla “De cómo a la memoria se han de juntar los suspiros”:

Acostúmbrate pues, ánima mía, a tener siempre memoria del que nunca se olvida de ti; deséalo con suspiros íntimos de tus entrañas muy amorosos, y no los dejes de usar entre ti mismo, ni aun los dejes de pronunciar muy quebrantados cuando estuvieres solo; y para sólo esto te aconsejo que ames la soledad, que es a esto muy favorable y agrada mucho al tu amado, aunque en público no debas tampoco cesar de suspirar a Él, deseándolo simplemente, de forma que no lo sientan los que no saben amar, ca pensarán que tienes alguna pena o descontento que te fatiga, y no sentirán que el mayor descontento y penitencia que tienen los siervos de Dios verdaderos es la ausencia de Él y el no sentir su gracia íntimamente en el corazón. ²²⁵

Ahora bien, en estos versos sumergidos en el tiempo puntual, en esa intersección de planos de dimensión interna que se prolonga, el poeta contempla sin espera todo lo que revela:

[...]Este cuarto no existe
cuando yo en mí me habito, ni existen las murallas
que limitan el tiempo: yo me existo hacia adentro

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Osuna, Francisco de. *Tercer abecedario espiritual*, Tratado II, capítulo IV. Madrid. Editorial Católica. 1972, pág. 115.

y en mi existir arrastro los árboles y cerros
que conoce mi tacto. Sus raíces son siempre
raíces en la tierra, garras, voces esbeltas
de un proceso oscuro que azotan mis viajes
para extender los días –verticales, distantes-
integrando en su golpe la voluntad del mundo.²²⁶

En esta última parte del poema ya no hay una descripción de elementos externos, hay una interferencia sin limitaciones de lo espacial y lo temporal para definir el vacío de la búsqueda («cuando yo en mí me habito, ni existen las murallas/ que limitan el tiempo»), referencias de lo que se aprecia en el mundo interior ya que al escuchar el silencio el mensaje no llega de imágenes extrañas sino de toda la belleza que se ha acumulado para gozar poéticamente del silencio espacial («yo me existo hacia adentro»). Todo lo que arrastra consigo son signos ascendentes y del tacto como «los árboles y cerros» que se nutren de la tierra -lo horizontal- que es su sostén, de donde procede lo que está manifiesto, lo que les permite ascender y que el poeta toca, son parte de su espacio interior. Pero en la tierra también se tocan las raíces que son la parte oculta que ata al mundo, esas «voces esbeltas» que no permiten derribar todas las murallas para vivir en lo eterno y terminar de recibir el conocimiento del viaje a la inmensidad.

El poema IV ya no presenta la contraposición temporal del poema III, es una continuidad del mundo interior donde la belleza se ha acumulado para gozar poéticamente del silencio espacial. En este sentido el poema IV es perfecto porque escucha el silencio que no es absoluto y desde la soledad transmite su vivencia guiado por el ritmo que percibe que en la tierra hay amor:

IV

El corazón del monte hoy existe en mi cuerpo
La música del bosque
La soledad
El viento
Los golpes profundos danzan

²²⁶ D.d. pág.6.

La luna danza elementalmente

El viento pasa

escucha la danza

Subconsciente

Furtivo

Trashumante.

Siempre

Luego se inicia la procesión de los cipreses²²⁷

Así desde el primer verso el poeta deja claro que es el corazón el que marca el ritmo, el amor profundo. El ritmo entonces («la música del bosque») es el que guía a poeta y lector en la soledad del silencio espacial a gozar de un momento de contemplación, a sentir el amor. Por otro lado está presente el viento, el mensajero que cambia periódicamente de lugar, que «Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. (...) Si ha sido escogido por el gran viento, es inútil que el hombre intente resistirlo. Y a la inversa: cualquiera que sea el valor de las obras o el fervor de la plegaria, el hecho no se produce si no interviene el poder extraño.»²²⁸. Todo el espacio está cubierto por un misterio sin miedo donde la temporalidad es puntual, donde se sigue el ritmo íntimo, se escucha con los sentidos internos al «corazón del monte» y a «Los golpes profundos» que danzan de manera primordial como la luna hoy «en mi cuerpo» y en soledad. Así cuando se escucha el ritmo íntimo en soledad se baila con el viento, con el mensajero de la muerte en el instante «Siempre», eterno. Un mensajero «Subconsciente» que se respira en los versos, que seguirá apareciendo a lo largo del poemario y que anuncia al poeta que está preparado para la muerte como indica el último verso de este poema como si se tratara de una estrofa aparte: «inicia la procesión de los cipreses». Entonces con estos versos se reconoce claramente que el instante es el espacio temporal y el ritmo el que guía en sus poemas, un ritmo musical íntimo que palpita como el corazón.

²²⁷ D.d. pág. 7. El espacio entre los dos últimos versos aparece en la edición de 1957 y en la de 1985 no. Se toma de nuevo como referencia para esta investigación la de 1957.

²²⁸ Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1981, pág. 123. El segundo verso contiene un eco de la ópera del compositor, músico, escritor y dramaturgo alemán Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) titulada *El ocaso de los dioses*. Esta ópera estrenada en 1876 es la cuarta y última de las óperas que componen el ciclo de *El anillo del nibelungo*.

Una vez se ha iniciado la procesión de los cipreses el poeta salta al poema V donde recordará a Marión, para acercarse de otra manera a la muerte, otra unión trascendente. Así siguiendo la voz del viento que anuncia llega a otra voz, «Tu voz» que en la primera estrofa pierde su dimensión vertical, se extingue y decae con los dioses:

V

Tu voz se desploma, se sumerge y se pierde
en el ocaso de los dioses.
Ahora eres tú entre las columnas sagradas
que erigió el proceso del sueño y del gigante.
escucha la canción alta que habló bajo la lluvia.²²⁹

En principio no se puede saber que «Tu voz» es la voz de Marión hasta que se lee la segunda estrofa. Sin embargo, esta primera estrofa habla de una voz que está dejando de existir, «se sumerge y se pierde/ en el ocaso de los dioses», y en ese instante la voz es, ya no existe, es entre las columnas sagradas de un posible templo levantado por el transcurso de fases de imágenes sucesivas y por el esfuerzo de llegar a lo elevado. Este templo es el interior del poeta y desde este espacio el poeta invita, a la voz que es, a que escuche «la canción alta que habló bajo la lluvia», quiere que escuche y no que desgaste más la palabra, que se sumerja en el silencio. Ahora bien, «la canción alta» es el ritmo que asciende y al mismo tiempo la canción «que habló bajo la lluvia», la canción que se fecunda y purifica como la tierra de la lluvia que desciende. El poeta quiere entonces que sea un canal vertical que comunica el cielo y la tierra, una pareja de contrarios (antítesis) que simboliza una doble significación de fertilización espiritual.

La segunda estrofa se divide en tres partes distintas donde se identifica esa voz que el poeta quiere que sea un canal dentro de su mundo interior, hablan del ser de esa voz. En la primera parte la voz se percibe como un pulso enloquecido que no cede espacio a la tranquilidad interior:

²²⁹ D.d. pág. 8.

Eres entre mi pulso enloquecido por la noche
y el ángel de tu voz nunca cede
el poder ni el horror de sus manos.
Ahora eres como pilar entre los días
porque nunca ha habido palabra tan grande [como siempre.]²³⁰

Se observa de nuevo una dualidad en estos versos. La voz que no está sino que es en la noche inmensa, en el camino de soledad del poeta hacia la inmensidad es, por un lado, su «pulso enloquecido» y, por otro, el «pilar entre los días», ese pilar que permite ascender y olvidar los días para vivir en el «siempre». Así en la puntualidad del instante, en el ahora, la voz es un canal dentro de la noche donde es posible comunicarse con lo eterno, pero a la vez genera ansiedad, acelera el pulso del que espera esa unión sagrada, del que aún no puede sólo escuchar y entonces la voz no permite sentir la paz de la que Obregón hablaba en el primer poema.

La segunda parte de la estrofa muestra una voz aparentemente exterior, una voz que ya no es en su pulso sino que recuerda como un sonido que retumba también en otros espacios que no son la noche:

porque en Viena te escucho cantando alucinada
perdida allá entre las cosas tuyas.
Allá eres, vives, eres sombra de amor entre las [sombras vivas],
voz y mano de diosa gravitando los seres.²³¹

En Viena²³² la voz cambia, es «sombra de amor entre las sombras vivas», parte de un momento en el que el poeta percibe la voz como un canto trastornado y visionario que se pierde «allá entre las cosas tuyas», en ese espacio envuelto de cotidianidad que ya es lejano para el poeta. Allá su voz disminuye, su capacidad de

²³⁰ *Íbid.* El último verso de esta parte del poema aparece cortado en la edición de 1985 de tal forma que la parte entre paréntesis es un verso aparte. En la edición de 1957 es un único verso que además coincide con la división interna del poema que se está haciendo en esta investigación.

²³¹ *Íbid.* De nuevo hay una diferencia entre las ediciones. La de 1985 separa en otro verso la parte entre paréntesis del tercer verso de esta parte del poema.

²³² Hay que recordar que Marión fue la tercera mujer en la vida de Obregón y que es en Austria donde lo abandona. Seguramente por eso el poeta hace referencia a Viena en este poema.

irradiar amor se ensombrece aunque brille entre los seres de la inercia porque existe entre ellos. Sin embargo en la tercera parte ya hace referencia directa a Marión y transmite la sensación de belleza de su voz cuando es en su ausencia, de su ser en la ausencia:

Cada vez te encuentras más cerca de mi bosque:
perenne, esbelta en tu murmullo caes, danzas,
eres lo que entonces y siempre relatabas,
la palabra en el aire como una rosa alada,
eso eres en tu ausencia
y las estrellas esta noche me hablan de tus pasos.
Eres lejana y plena como torre de guerreros y ángeles,
¿y tu voz?, esa es tu alma: tus labios en los años,
esa eres tú, Marión, en el recuerdo,
esa es tu alma.²³³

El alma de Marión permanece en su voz y es el alma lo que cada vez está «más cerca de mi bosque» donde la voz se percibe desde diferentes sentidos que quedan plasmados como una sucesión de imágenes en el poema porque suceden a la vez en el tiempo espacial. Así la voz se siente continua, incesante, su sonido describe una figura esbelta que cae cuando habla y se convierte en ruido, es una voz que baila cuando regresa a la palabra en el silencio, es el hilo de la palabra en el silencio de la noche, una «rosa alada», la flor eterna y libre, la belleza de su voz en su ausencia («eso eres en tu ausencia»). Y en la noche sólo las estrellas fundiéndose en el cielo, iluminando desde lo alto, pueden dar noticia del vuelo de la «flor de fuego que danza», de la visión silenciosa que se repite en estos versos para traer la sensación de añoranza del vacío de la belleza. Las estrellas, entonces, revelan que la voz es el alma de Marion, «lejana y plena», vertical y ascendente «como torre de guerreros y ángeles», y su permanencia en el tiempo son sus labios que pronuncian la palabra que está detrás del silencio, de la torre silenciosa en la que se procede al encuentro con la palabra poética. En este sentido hay que recordar el punto de vista de los místicos para los que «El Padre dice el Verbo y dice en el Verbo, y nada más; pero Jesús dice en el alma. La forma de su decir es que

²³³ D.d. pág.8.

él se revela a sí mismo.»²³⁴, es decir, el ser humano sólo puede como Jesús decir la palabra creadora desde el alma, es una forma de descubrirse a sí misma y de percibir el amor.

Después de la voz del alma de Marión el poeta se traslada a la voz de la tierra, un cuerpo de eternidad desde donde empieza el viaje a la inmensidad y donde se enciende el amor. De esta manera en la primera estrofa del siguiente poema nos acerca a esa voz de la tierra y establece otro diálogo de voces para sumergir al lector en otra sensación, una sensación de tristeza, nostalgia por una experiencia pasada que se quiere volver a experimentar:

VI

Cerca de ti, cuerpo de eternidad, tierra amada.
Tu voz, tierra de siempre, siempre amiga.
Nostalgia, esperanza de yerba en el silencio,
hoy te espero, escucho tu principio como una [brisa nueva],
porque algo vive hondamente en la memoria de [los viajes]
y tu morada de luces crece entre los árboles invadiendo [el espacio].²³⁵

La tierra, entonces, es un lugar donde permanece el recuerdo de que la unión sagrada es posible, la unión del alma con Dios que una vez se experimenta se quiere volver a ella, «la esperanza de yerba en el silencio». Quien ha vivido el encuentro sentirá un espacio recuperado y vivirá con la nostalgia de volver a rescatar ese espacio que siente como íntimo, sagrado. Este espacio es «tu morada de luces» que es el amor que se enciende en la tierra, en este caso la isla de Ibiza, y donde empieza el viaje hacia la inmensidad que junta la tierra con el cielo. Un viaje que es la búsqueda de todo espíritu y que se da en el silencio espacial, recuperando lugares y viviéndolos así sea desde la nostalgia:

Cuando todas las cosas callan en el hombre, y duermen y sólo el espíritu puro vela y está atento a Dios; cuando no hay ruido alguno en el alma, porque todos los sentidos y potencias guardan estrecho silencio.[...] A este silencio se sigue el raptó,

²³⁴ Maestro Eckhart. "El tiempo vacío". *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 39.

²³⁵ D.d. pág. 9. Los corchetes indican de nuevo que esta parte del verso es un verso independiente en la edición de 1985.

que por otro nombre llamaron los santos muerte de beso, porque se hace mediante el contacto suavísimo de Dios con nuestra ánima en la parte superior de ella.²³⁶

La imagen que se construye en esta primera estrofa es preciosa y permite que el lector se sienta dentro de ese espacio con facilidad: en soledad ve la yerba moverse al ritmo de una «brisa nueva» que refresca y avisa que se escucha una luz ya conocida («la memoria de los viajes»), una luz que atraviesa los árboles y los enciende de un color rojo-naranja abrasando así la «tierra amada» que parece envuelta por esa voz de los primeros versos. El sol se convierte así en los labios de una voz que une cielo y tierra para dar paso a la noche.

La segunda estrofa, sin embargo, penetra en una nostalgia diferente, una nostalgia del futuro que a la vez trasmite con más intensidad la esperanza de ser la «tierra amada»:

Luego, en la ausencia de todas las palabras,
el sol y las horas poblaron la tierra,
la promesa futura, lo antiguo del cuerpo de la tierra.²³⁷

Cuando se escucha el silencio espacial, el sol y esa hora dual que se analizó en el poema II, se convierten en el amor en el instante eterno que ocupa la tierra y desvela lo que siempre ha estado ahí y que a su vez es «la promesa futura»: la imagen de lo ilimitado de la tierra, «lo antiguo del cuerpo de la tierra».

La misma luz conocida del poema VI parece también invadir el siguiente poema para volver a la paz que ya inundaba el principio del poemario. El poema VII entonces se divide en dos partes y la primera, que también es la primera estrofa, vuelve a sumergir a poeta y lector en el aquietamiento del alma:

²³⁶ De los ángeles, Juan. Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios, VIII-6. Tomado de Andrés, Ramón. No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio. Barcelona. Acantilado. 2010, pág.253.

²³⁷ D.d. pág. 8.

VII

Paz. Paz arquitectura.
Paz entre las fugas ciegas
o a veces como estrellas o golpes de algún río tranquilo.
¡Oh noche! ¡Oh noche arquitectura!
esta es la luz que danza como un ave,
como un ritmo de luna que se agita en el sueño.
Paz y guerra. Guerra densa como una roca viva.
Guerra vencida en la paz como el día en la noche.
Sueña. Sueña oh paz arquitectura.²³⁸

La luz que vuela libre y alta como un ave, el mismo pájaro que cantó en la nada del poema I regresa portando la luz que tiene un ritmo de luna que descubre la belleza de la noche y a la vez «se agita en el sueño», inquieta el ánimo. Así a veces esa luz parece mostrar una proporción estética que tranquiliza porque descubre la belleza («Paz arquitectura»); otras veces permite escuchar ritmos inmersos en el río o el titilar de las estrellas que emiten mensajes de silencio cuando el espíritu ya está fuera del cuerpo, «entre las fugas ciegas». Y otras veces esa luz es una fusión que alumbra la «noche arquitectura» acompañando la luna. De esta manera la luz danza con ritmo en la belleza de la noche que parece dirigir un sueño que está entre el paralelismo sintáctico del primer y cuarto verso, Paz-Noche/Paz arquitectura-noche arquitectura, y que terminará cerrando esta primera estrofa siguiendo el paralelismo pero con «Sueña. Sueña oh paz arquitectura.». Entonces, invadido el cuerpo del goce de la belleza el espíritu se tranquiliza y se siente el deseo de salir en la noche al encuentro con Dios. En medio de la noche, en el haz de tiempo, el alma se agita porque quiere volar como el ave y salir al encuentro con Dios y entonces junto a la paz de la luz surge la «Guerra densa como una roca viva», una lucha por salir del cuerpo y fundirse con la nada, con la paz, un sueño de alternancia de contrarios donde se muestra el ciclo de la muerte que transforma y donde hay un renacer «en la paz vence como el día en la noche» o en el «río tranquilo» que desemboca en el mar que es inmenso, una tímida referencia a estuario.

²³⁸ D.d. pág. 10.

La segunda estrofa y parte del poema está dividida incluso tipográficamente y aunque parece abandonar el deseo de unión; es otra forma de esa luz de paz de la anterior parte, otra forma de escuchar el silencio por medio del rezo:

* * *

Rezar es preguntarse por qué la tierra crece,
por qué el trigo gravita santamente en su espiga,
por qué la tierra se entrega en su alabanza
cuando mi ser la cubre.²³⁹

La oración no es un acto mecánico sino un ejercicio de contemplación para escuchar el silencio y establecer un diálogo en soledad con Dios, «El órfico descenso a uno mismo, el pasadizo que lleva al interior, bajar a lo profundo –al abismo silencioso de Dios para los cristianos- necesita de la soledad. [...] En la oquedad de una roca era posible encontrar lo que de común no se hallaba ni en el templo ni en la plaza de una ciudad. Lejanía y meditación.»²⁴⁰. Es una búsqueda espiritual entre los caminos internos, una forma de enfrentar íntimamente las dudas que surgen por la experiencia de alternancia de emociones, ese sentir la paz y la lucha de la primera estrofa, la alternancia del día y la noche que son distintos medios de búsqueda para encontrar el amor. Pero en esta búsqueda se intenta llegar a un aquietamiento del alma, a la paz para no temer miedo a la unión con Dios y si la pregunta persiste es porque aún no ha llegado ese recogimiento necesario, se medita en la oración pero aún hay ruido como expresó la mística y fundadora de las carmelitas descalzas Santa Teresa de Jesús (1515-1582) en su *Libro de la vida*:

Lo que ha de hacer el alma en los tiempos de esta quietud, no es más que con suavidad y sin ruido; llamo “ruido” andar con el entendimiento buscando muchas palabras y consideraciones para dar gracias de este beneficio y amontonar pecados suyos y faltas para decir que no lo merece. Todo esto se mueve aquí y representa el entendimiento, y bulle la memoria (que cierto estas potencias a mí me cansan a ratos, que con tener poca memoria, no la puedo sojuzgar); la voluntad, con sosiego y cordura, entienda que no se negocia bien con Dios a fuerza de brazos, y que éstos

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acanalado. 2010, pág.42.

son unos leños grandes puestos sin discreción para ahogar esta centella, y conózcalo.²⁴¹

Obregón reza y medita sobre la palabra sagrada y contempla la «tierra amada» que sigue presente en este poema: «La tierra da fruto por sí misma: primero hierba, luego espiga, después trigo abundante en la espiga. Y cuando el fruto lo admite, en seguida se le mete la hoz, porque ha llegado la siega.»²⁴². Esta contemplación de la espiga, símbolo del renacer, de la posibilidad de morir varias veces recuerda también la Primera Epístola a los Corintios de San Pablo: «Pero dirá alguno: ¿cómo resucitan los muertos? ¿con qué cuerpo vuelven a la vida? ¡Necio! Lo que tú siembras no revive si no muere. Y lo que tú siembras no es el cuerpo que va a brotar, sino un simple grano, de trigo por ejemplo o de alguna otra planta. Y Dios le da un cuerpo a su voluntad: a cada semilla un cuerpo peculiar.»²⁴³. Así la espiga, que estará también presente en *Estuario*, permite entender que la contemplación pretende abarcar más con los sentidos internos («cuando mi ser la cubre») y escuchar así la voz del silencio que posibilita engendrar otros sentidos ya que en el trato con Dios el oído engendra vista: «Yo te conocía solo de oídas, mas ahora te han visto mis ojos.»²⁴⁴; escuchar el repliegue de la palabra en el silencio.

Dentro de este espacio de búsqueda espiritual, de la contemplación del renacer y de la paz que da la belleza del instante y el emprender un viaje hacia el vacío de esa belleza está la siguiente etapa del poemario, el poema VIII:

VIII

Existe, vive en extensos murmullos
que doblegan el mar y la opulencia del verano
brotando como árboles antiguos,
aun más absortos que la noche irreductible
donde el hombre nace.
Todo es la lucha, la violencia del sueño

²⁴¹De Ávila, Santa Teresa. *Libro de la vida*, capítulo V. Tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, págs. 206 y 207.

²⁴²Cfr. San Marcos, Parábola de la semilla que crece por sí sola 4, 26:29.

²⁴³Cfr. Corintios 15, 35-38.

²⁴⁴Cfr. Job 42, 5.

donde una fuerza ciega nos crece y nos integra
en el rumor del bosque
y en su lenta espesura hoy se escucha el viento
venir desde más lejos, venir,
vivir la tierra, sus huesos siderales²⁴⁵,
los héroes y los potros que marcaron las sendas.²⁴⁶

Este es el viaje a la inmensidad. Cuando se juntan lo húmedo y lo seco²⁴⁷ («el mar y la opulencia del verano») en el haz de tiempo y se escucha la voz del silencio se empieza el viaje hacia la paz de la nada con la creencia firme que es la lucha para recibir el conocimiento trascendental («Existe, vive en extensos murmullos/[...] brotando como árboles antiguos»), el mensaje que traza el camino de unión con la luz. «Esta sabiduría íntima, [...] es una suerte de mirada mayor que no se alcanza con el estudio, sino estando el intelecto en lo que ve y donde lo ve, al compartir el viaje de las cosas a través de las formas que han de hacerlas mucho más visibles al resto de los hombres. Se trata de un camino que debe ser recorrido en silencio.»²⁴⁸. La lucha interior que se vive desde el anterior poema es lo que descubre ese camino que debe ser recorrido en silencio («Todo es la lucha») ya que permite sentir «el rumor del bosque», lento y denso, «donde una fuerza ciega nos crece y nos integra», y que trae el mensaje del viento: eres un ser que nace y muere en la noche, en lo inmenso, y esa inmensidad es la paz de la nada que vive la tierra, los restos de los astros y permite ver el camino ascendente de unión, su orden interno que fijaron «los héroes y los potros». Así el viaje es la creencia profunda en la unión con la inmensidad, la unión mística. Esta es la clave de la distancia destruida, el encuentro con la paz, la alianza con la inmensidad que se vive en el silencio espacial.

²⁴⁵ Este adjetivo siderales que utilizará Obregón en varios de sus poemas recuerda al poeta nicaragüense Rubén Darío quien también utilizó mucho este adjetivo: «y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,/ y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar.» (versos de Rubén Darío del poema “Venus” del libro *Azul* (1888)). «Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;/ en su rostro hay la gracia de la núbil doncella/ y lleva una guirnalda de rosas siderales.» (versos de Rubén Darío del poema “Coloquio de los centauros” del libro *Prosas profanas y otros poemas* (1896)). Citas tomadas de Rubén Darío. *Antología*. Madrid. Espasa Calve. 1999, págs.84-85 y 121.

²⁴⁶ D.d. pág. 11.

²⁴⁷ Es preciso recordar que en Alquimia la unión de lo húmedo con lo seco es una unión de contrarios que produce un cambio de naturaleza. Con este cambio se encuentra la paz porque se logra una comunicación entre naturalezas contrarias como sucede en la alianza de cuerpo y espíritu.

²⁴⁸ Emerson, Ralph Waldo. *El poeta*. España. Universidad de León. 1998, pág. 71.

Después de que el poeta ya ha descifrado la clave de su distancia destruida y se ha sumergido en el bosque y escuchado su rumor -«la música del bosque»-, sólo le queda seguir penetrando en su espacio interior y descubrir otros instantes eternos donde pueda emprender el viaje a la inmensidad. Precisamente el poema IX es un salto de instante a instante y parece comenzar de nuevo un diálogo que será fundamental para terminar de comprender el viaje a la inmensidad. Este poema también tiene una división tipográfica como el poema VII por lo que resalta la última parte pero se divide en total en tres partes/estrofas:

IX

Después del bosque, la roca invencible donde la [voz perdura].
Así son los instantes, cada uno un naufrago preciso,
un roce inusitado entre las olas,
el aire del mar como el amante,
la palabra viva que interroga el árbol,
brazos, raíces hundidas en la sombra,
ríos quizás de una sola pregunta.

Extranjero: abundante es el tiempo
los designios antes de los rumbos.
Para siempre los pasos desde el lugar fugaz
donde el ángel del viento nos ama y nos redime,
voz adusta que hoy cimbra prometida en la pureza de [los tallos]
mientras alguien marcha entre los bosques,
un rumor vegetal fuera de las horas
como un potro ancestral que un sol invade,
como un latido de tierra dura y roja.

* * *

En el umbral de la noche un imperio de cuerpos
te habló bajo las nubes:
Eres desde el silencio, eres desde la piedra
para nombrar el alba.
La plegaria fue presencia en la brisa
y las aves cayeron sobre los ojos
como párpados negros y los potros y las grandes olas

cantaron la misión sagrada de la tierra.²⁴⁹

La primera estrofa es el salto de instantes que se mencionaba anteriormente, instantes que se dan en el haz de tiempo, en un tiempo puntual. Así empieza con «Después del bosque, la roca invencible donde la voz perdura.», después de escuchar el rumor del bosque del anterior poema se sumerge en un instante donde la voz (el rumor) mantiene su mismo estado pero en la roca dura, la roca difícil de penetrar pero que en su vacío interior también se escucha la voz del conocimiento. Por tanto los instantes están en el ser, cada uno en la ausencia del ser («náufrago preciso») desde donde es posible contemplar el trato limpio inusual entre las olas cuando el aire impulsa hacia arriba al mar como besándolo, «como el amante» impulsa a la unión; o contemplar el árbol que tiene vida y brazos abiertos hacia el cielo aunque también hundidos en la sombra bajo la tierra. El árbol que comunica dos mundos, un instante eterno de unión, de conocimiento al que la «palabra viva» interroga, «una sola pregunta» para recibir el conocimiento que guía hacia la unión sagrada. Así en esta contemplación de instantes Obregón medita sobre la importancia de la muerte para llegar al ser:

Un maestro dice: **lo más noble es el ser, la vida y el conocimiento**. El conocimiento es mayor que la vida o el ser, pues, por el hecho de que conoce, tiene vida y ser. Pero, por otro lado, la vida es más noble que el ser o el conocimiento, como el **árbol** que vive, mientras que la **pedra** [sólo] tiene un ser. Y si tomamos ahora el ser en su desnudez y pureza, tal como es en sí mismo, entonces es mayor que el conocimiento e la vida; pues en el tener ser, tiene [también] conocimiento y vida.²⁵⁰

En la segunda estrofa el poeta se dirige por primera vez al «Extranjero», comienza un diálogo que seguirá presente en los siguientes poemas para que quede claro qué guía al poeta en el viaje a la inmensidad. El «Extranjero» es el espíritu, el

²⁴⁹ D.d. pág. 12. Los corchetes de las dos primeras estrofas señalan las diferencias entre ediciones. De nuevo se coge como modelo la de 1957 por ser la primera, pero es importante señalar que en la de 1985 estas partes señaladas aparecen como versos independientes.

²⁵⁰ Maestro Eckhart. "El anillo del ser". *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 58. Las negritas no son del texto original sino que fueron partes resaltadas para comprender mejor el recorrido del análisis que se hizo antes de la cita.

llamamiento al espíritu que es una alerta para el espíritu del lector que emprenderá también el viaje a la inmensidad completando el diálogo con el silencio espacial. Para comprender mejor este diálogo con el silencio espacial es más enriquecedor analizar a la vez las estrofas de los diferentes poemas donde el poeta hace referencia al «Extranjero» que se citarán como si fueran una serie de cuadros dispuestos para contemplar seguidamente:

Extranjero: abundante es el tiempo
los designios antes de los rumbos.

Para siempre los pasos desde el lugar fugaz
donde el ángel del viento nos ama y nos redime,
voz adusta que hoy cimbra prometida en la pureza de

[los tallos
mientras alguien marcha entre los bosques,
un rumor vegetal fuera de las horas
como un potro ancestral que un sol invade,
como un latido de tierra dura y roja.

Estrofa del poema IX²⁵¹

Por las ciudades el viento silba un silbo trasparente
y tú, extranjero, reclinas tu cuerpo recorrido
por el tiempo y el mar contra el tronco
de un olivo milenario. La pureza antigua
de tu heredad espera el advenimiento,
la elación solemne del silencio que gravita
en el recuerdo sin fondo de los mares,
en el breve instante que guarecen tus manos
mientras un coro de mujeres celebran
los ritos estivales en el umbral de la miradas.

Estrofa del poema XI²⁵²

²⁵¹ D.d. pág. 12.

²⁵² D.d. pág. 14.

Extranjero: esta es la pasión del ángel:

despertarse en la ribera del instante,

solitario entre las palabras y las piedras.

Cuando sólo existe el árbol de la noche,

nos basta lo que existe

y el tiempo son las torres que enfrente al mar esperan

el exilio nocturno de los viajes,

el silencio del claustro.

[...]

Extranjero: el ruido del bosque es el poder de un

[sólo instante

el nacimiento de las voces que te hablan.

Quien se habita es el desierto: su soledad es nuestra.

Estrofa del poema XII²⁵³

Extranjero: ciegos son tus mares,

ciego navegas en su clima nocturno

y ya nunca el dios que en ti proyecta

su lejanía apenas soportable,

invadirá con su terror la selva liberada.

Ahora sus primicias son tiempo esbelto

que como un destello asciende por los huesos

para cumplir lo más remoto de su misión agreste.

Continúa, surca el espacio que hacia ti se abre

rompiendo las rudas murallas que te encierran.

De la noche sólo queda el ser antiguo y la comarca de

[su nombre.

Estrofa del poema XIV²⁵⁴

Siempre dentro del haz de tiempo el poeta parece que dialoga con el extranjero.²⁵⁵ Pero no hay que perder de vista que en los poemas de Obregón el viaje es de uno, es decir, por más que en ocasiones parezca que las cosas hablan o que el poeta se dirige al extranjero, en realidad está solo, el diálogo es entre el poeta y la inmensidad

²⁵³ D.d. pág. 16. En la edición de 1985 el verso que por espacio se divide en esta cita aparece dividido en dos versos: «Extranjero: el ruido del bosque es el poder de un/ sólo instante»

²⁵⁴ D.d. pág. 18. El último verso de esta estrofa se divide en dos en la edición de 1985, lo que va después del corchete es un verso aparte.

²⁵⁵ En cada estrofa citada hay referencias claras de este tiempo puntual donde el poeta puede dialogar con el extranjero. En la estrofa del poema IX «abundante es el tiempo» y «un rumor vegetal fuera de las horas» nos hablan de una temporalidad eterna como también «el breve instante que guarecen tus manos» donde se da el momento de unión del poema XI. También a la mitad de la estrofa del poema XII, «tiempo son las torres que enfrente al mar esperan», y en los versos de la estrofa del poema XIV, «Ahora sus primicias son tiempo esbelto/ que como un destello asciende por los huesos», se tiene una clara marca de un tiempo no lineal, un instante donde es posible experimentar el silencio espacial.

que obliga a surgir a la palabra. Con el extranjero se matiza el diálogo porque el poeta apela a su espíritu tanto como al espíritu del lector, los únicos que pueden emprender un diálogo en ese viaje a la inmensidad. En estas condiciones sólo tiene cabida un tercer factor que es lo sobrenatural. Así cada una de las estrofas citadas guía con una intención diferente el espíritu del lector:

En el poema IX enseña que antes de seguir el camino hacia el interior se debe entender que no se transita sin voluntad («los designios antes de los rumbos») porque es un recorrido que permanece y deja una cicatriz profunda («Para siempre los pasos desde el lugar fugaz»). Si existe voluntad, «el ángel del viento», el ser sobrenatural que con la promesa de una voz ardiente hace vibrar los tallos, guiará hacia la paz de la liberación («mientras alguien marcha entre los bosques/un rumor vegetal fuera de las horas») y se podrá caminar con pureza y amor por los pasajes interiores «como un potro ancestral que un sol invade». Así sólo el espíritu es capaz de caminar en estos espacios y entender que hay una existencia trascendental. Por medio del extranjero-espíritu comienza el proceso iniciático hacia el nacimiento del hombre abierto a la conciencia de espíritu.

La estrofa del poema XI lo deja claro, se debe estar abierto a la grandeza del espíritu para el acercamiento a la inmensidad («la elación solemne del silencio que gravita/ en el recuerdo sin fondo de los mares,»). Los ritos fortalecen esta elevación porque son el trabajo de constancia, de voluntad («los ritos estivales en el umbral de las miradas.»). En esta estrofa de nuevo el viento es el ser sobrenatural que guía al espíritu-extranjero con su «silbo transparente» a que apoye su cuerpo «contra el tronco/ de un olivo milenario». Un cuerpo atravesado por el tiempo y el mar, es decir, un cuerpo cuya esencia es el espíritu que ha sido atravesado por lo inmenso y que, por tanto, ha experimentado la unión sagrada y espera morir de nuevo, «el advenimiento».

Ahora bien, como se aprecia en los versos del poema XII la iniciación al viaje a la inmensidad se produce desde la vivencia de la soledad -«solitario entre las palabras y las piedras»- desde donde es posible tener un despertar en la orilla del río, en el instante que conduce al mar porque «Quien se habita es el desierto: su soledad es nuestra». De esta manera sólo se necesita estar con uno mismo para que se produzca la metamorfosis, la muerte del cuerpo («el silencio del claustro») y el espíritu vaya al

encuentro del alma («el exilio nocturno de los viajes»). La muerte del cuerpo permite navegar con el alma porque se ve con los ojos internos, los que pueden ver el destello que rompe fronteras interiores, «las rudas murallas que te encierran», la guía que da Obregón en el diálogo del poema XIV: «ciego navegas en su clima nocturno». En este último diálogo ya no hay miedo a una espera sin unión, no está presente la nostalgia, sólo se vive el instante de paz porque se tiene la certeza de haber iniciado una búsqueda profunda, que «De la noche sólo queda el ser antiguo y la comarca de su nombre.», en otras palabras que el cuerpo no ata la unión del espíritu con el alma en el espacio donde se es eternamente, la noche sólo la limita por el concepto que trae su nombre.

Aparentemente en las estrofas citadas de los poemas XII y XIV no está presente el ser sobrenatural como en los diálogos de los otros poemas, pero el viento, el mensajero incansable, sí aparece en otras estrofas por lo que sigue cumpliendo su papel de guía del espíritu. En el poema XII el verso «ser la ruta del viento»²⁵⁶ es un buen ejemplo de la presencia constante del viento que, desde el «despertarse en la ribera del instante», «enfrente al mar», se escucha hasta «alejarse y perderse en el silencio que nos puebla.». Por otro lado el poema XIV empieza nombrando al viento: «En la orilla del viento/ todo grupo de signos, como densa promesa/ se yergue en el canto de los días»²⁵⁷. Como en el poema XII el viento es el guía desde la orilla, desde la frontera con lo inmenso, pero es por signos, por mensajes que es capaz de sumergir a los espíritus de poeta y lector en ese viaje interior hacia la inmensidad. De esta manera se observa que en este poemario el viento aparecerá bien como una guía de movimiento de los pasajes interiores que se abren en el silencio espacial («ser la ruta del viento,/ alejarse y perderse en el silencio que nos puebla.») o como mensaje de la voz del silencio que promete una iluminación para el encuentro en el silencio de las entrañas como en los versos de los poemas IX y XIV. Precisamente en la parte final del poema IX es el mismo «ángel del viento» el que recorre estos versos, su voz persiste en un espacio donde continúa el proceso iniciático hacia la abertura de la conciencia de espíritu, «Eres desde el silencio, eres desde la piedra/ para nombrar el alba.»²⁵⁸, y que luego se transforma «en la brisa» que llama a la oración particular donde las olas, los potros y los ojos internos se elevan, cantan como el ave en la noche ya que «Cuando el

²⁵⁶ D.d. pág. 16. Todas las citas de esta oración son parte del mismo poema y se encuentran en esta misma página del poemario.

²⁵⁷ D.d. pág. 18.

²⁵⁸ Las citas del poema IX están todas tomadas de D.d. pág. 12.

alma fuere visitada en la oración, o fuera de ella, con alguna particular visitación del Señor, que no la deje pasar en vano, sino que se aproveche de aquella ocasión que se le ofrece, porque es cierto que con este viento navegará el hombre más en una hora que sin Él en muchos días.»²⁵⁹.

Sin embargo, aunque el viento guía al espíritu-extranjero no hay que perder de vista que es el ritmo el que guía en el instante eterno. Desde el poema IX hasta el XIV la presencia del viento es necesaria para comprender mejor que en el interior se sigue un ritmo propio ya que el factor sobrenatural facilitaba al poeta la apelación al espíritu del lector para que iniciara también su búsqueda en la inmensidad y completara así ese diálogo con el “extranjero”, el diálogo con el silencio espacial. En los poemas XV y XVI el poeta suspende ese diálogo supuestamente de dos y regresa al tono íntimo de los primeros poemas para distinguir de nuevo el ritmo interior. Así en el poema XV sumerge al lector en un ritmo musical íntimo que palpita como el corazón y en el poema XVI, ya desde el palpito del corazón, regresa a la búsqueda del espíritu que tiene como fin encontrar la paz, un peregrinaje en solitario para unirse con el alma que se da dentro del viento:

No la detención del tiempo o del recuerdo
sino la música en la sangre,
el resurgir perenne de las miradas
como signos tutelares
empinados desde el alma.
Las cosas son el tacto.

Poema XV²⁶⁰

El más amplio destino está en el viento
y el sueño son las rutas, los barcos que transitan
entre las islas y su historia[:] la distancia destruida
y los ojos abiertos hacia otra esperanza,
peregrinaje austero de los primeros viajes,
solicitud de las playas que esperan el retorno de [un cuerpo].

Los pasos se hacen tiempo, murmullo entre las hojas.

Viaja: hoy comienza el abismo de tu propia nostalgia.

Poema XVI²⁶¹

²⁵⁹ De Alcántara, Pedro. “Séptimo aviso”, *Tratado de la oración y meditación* I. Tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, pág. 140.

²⁶⁰ D.d. pág. 19.

Es «la música en la sangre» la que guía entre los signos que elevan hasta el alma porque permite regresar a la mirada continua e incesante, al sentir del ritmo que no es un interrumpir del tiempo o del recuerdo sino el seguimiento de ese palpitar interior que recuerda que «Las cosas son el tacto». Cuando se sigue ese palpitar, cuando se comienza el peregrinaje al encuentro, a «la distancia destruida/ y los ojos abiertos hacia otra esperanza», entonces se comprende que se llega a la unión en los espacios temporales que marcan el ritmo como en el viento donde se encuentran los caminos nocturnos del sueño o la fuerza que ayuda a dirigir los barcos que estrechan distancias, que viajan en lo inmenso, en el mar. Este es el espacio recuperado donde se dan los pasos que marcan los murmullos entre las hojas para iniciar la búsqueda de todo espíritu, la experiencia vívida desde la nostalgia: «Viaja: hoy comienza el abismo de tu propia nostalgia.»²⁶².

Una vez se descubre que para poder sentir el ritmo que guía es necesario previamente realizar un trabajo personal dentro del silencio espacial, un trabajo que tiene como dirección la unión, entonces se puede entender mejor el viaje a la inmensidad que para Obregón es el fin de todo ser humano: «En el abandono más profundo/ a través del crepúsculo llegan hasta su sombra/ los últimos habitantes de la estación solemne/ [...] como el silencio de la piedra o la voz del silencio.»²⁶³. Por supuesto hay que escuchar el silencio para conocer el trabajo interior como ya adelantaba el poeta en el poema XII: «[...]el ruido del bosque es el poder de un/ solo instante/ el nacimiento de las voces que te hablan.»²⁶⁴. Una escucha que también es la meditación en la plegaria y la pregunta que surge que desde el principio del poemario está presente y que brota desde otra perspectiva en el poema XVII:

²⁶¹ D.d. pág. 20. Las partes de los versos que aparecen entre corchetes indican de nuevo una diferencia entre ediciones. En la *Obra poética* (1985) no aparecen dos puntos después de «historia» sino un punto seguido. Por otro lado en el verso final de la estrofa el sintagma «un cuerpo» aparece como un verso independiente.

²⁶² Una melancolía en el sentido del siglo XVI, es decir, como una tensión proveniente de una enfermedad del alma.

²⁶³ D.d. pág. 24.

²⁶⁴ D.d. pág. 16.

XVII²⁶⁵

Fue desde el mar la roca de su canto
Un templo vivo del ángel en las horas.
La voz estuvo en la plegaria, desbandada
en la arena, cuando las aves comenzaban el exilio
y los despojos y los altos cedros, cerca de la orilla,
eran signos oscuros en la senda nocturna.
Navegar, extranjero, es entregarse al vocerío de las [olas antiguas]
buceando* el fondo nulo con la noche en los ojos
mientras las naves, fieles a la alianza,
van buscando entre los soles el sol nuevo.
Hondo es el espacio y terrible navegar en el asombro.
El silencio pregunta y al declinar la luz
su lejanía declina entre las densas sombras
y un mar nos puebla y habla,
y entonces, casi como llegar es sumergirse
y que el eco total reforme redimido de voz en el naufragio.²⁶⁶

Desde el principio ya lector y poeta están sumergidos en el haz del tiempo, en el templo -espacio íntimo- hecho de la roca que en su vacío guarda el conocimiento de lo inmenso, en el templo donde se escucha el canto del ángel que desde el poema V atraviesa el poemario. Escuchar el silencio, el repliegue de la palabra en el silencio, es preguntarse para recibir conocimiento, la escucha del oráculo que guía. En la plegaria se retorna al silencio, a la soledad donde el espíritu camina en la «senda nocturna», a la ceremonia del encuentro con el alma. Para este ritual una vez más hay que estar decidido a escuchar con amor el ritmo interno porque «Tanto es así que la vida viene sostenida, no por el motor inmóvil, omnisapiente, sino por el incesante movimiento del corazón. La mediación, para que se mantenga este ritmo, este acorde entre el corazón terrestre y el corazón del tiempo, necesita ejercitarse en palabra, que obedezca ante

²⁶⁵ D.d. pág.21. Los versos «Navegar, extranjero, es entregarse al vocerío de las/ olas antiguas» recuerdan el pasaje de Ulises y las Sirenas, un ejemplo de encantamiento a través de la voz —el canto de las sirenas- y del aferramiento del protagonista a la voluntad.

²⁶⁶ Una vez más la parte del verso séptimo que está entre corchetes es un verso aparte en la *Obra poética* (1985). Por otro lado el asterisco del verso octavo está añadido para señalar que en la edición de 1985 después del gerundio «buceando» viene la preposición “en” que no aparece en la de 1957: «buceando en el fondo nulo con la noche en los ojos».

todo a la música, [...], encanto.»²⁶⁷. Y para estar seguro de que el lector dialoga con la búsqueda profunda, con el «Navegar [...] es entregarse al vocerío de las olas antiguas» que radica en esta elección de escucha, el poeta regresa al diálogo con el extranjero-espíritu. Esta vez no se dirige directamente a él pero sí le explica que en el viaje a la inmensidad debe buscar «entre los soles el sol nuevo», buscar la alianza con el alma que se produce «con la noche en los ojos», sintiendo el incesante ritmo del corazón como se percibe también en el poema XIX:

Este es el simple hecho de amor que tú has buscado:
estar en esta isla y escuchar el viento
que pasa y deja una leyenda.²⁶⁸

En el ritual, en la meditación en la plegaria, es el silencio el que pregunta y no la duda persistente del que cree. En el brotar de esta pregunta penetra el conocimiento de lo inmenso («un mar nos puebla y habla») que es similar a la unión con el alma ya que «casi llegar es sumergirse» y este sumergirse aparta el dolor de la sensación de pérdida de un espacio recuperado. Una vez librado de la nostalgia se llega en el haz de tiempo a la «Noche plena del alma»²⁶⁹ del poema siguiente donde el cuerpo está poseído de silencio, de la «Paz. Paz arquitectura»²⁷⁰. Este primer verso del poema XVIII recuerda al poema “La noche oscura” (ca. 1577) del místico español San Juan de la Cruz (1542-1591) que plasma su experiencia del amor de Dios, su unión con lo sagrado que es el paso que quiere expresar Obregón en su poema XVIII:

¡Ah! [Vedrá], roca milenaria medida para siempre
en sus piedras de fuego,
volcada hacia sí misma como el viento en su rumbo:
Hoy te hablo, hoy te escucho:
Este es el día de la más alta alianza.²⁷¹

²⁶⁷ Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Trotta. 2007, pág. 110.

²⁶⁸ D.d. pág. 23.

²⁶⁹ D.d. pág. 22.

²⁷⁰ D.d. pág. 10.

²⁷¹ D.d. pág. 22. En la edición de 1985 hay un error en el primer verso citado aquí que se ha señalado entre corchetes. El poeta se refiere a la isla de Ibiza Es Vedrá y no Vendrá como aparece en la *Obra poética*, sin duda un error tipográfico ya que no se repite en el resto de la edición.

De esta manera la alianza se da en el instante en que se gravita en la inmensidad del ritmo, en el inabarcable «Silencio, nombre para el silencio»²⁷² donde el alma en paz se recoge en el interior, en su nada rodeada de lo inmenso como la isla de Ibiza Es Vedrá y entonces «cree el entendimiento con acto puro y ama la voluntad con amor perfecto sin género de impedimento, imitando aquel acto puro y continuado de contemplación y amor que dicen los santos tienen los bienaventurados en el cielo.»²⁷³. En este instante de vivencia hacia la alianza «El silencio pregunta» como adelantaba ya el poema XVII uniéndose así el final del poema XVIII y el principio del poema XIX que, como se citó anteriormente²⁷⁴, también contiene la búsqueda profunda que radica en elegir la escucha del ritmo del corazón:

XIX

¿Dónde está el espacio, cumbre sideral
sumergida sin luz en la noche infinita?
¿Dónde está el tiempo hecho cuerpo de piedra,
la presencia inviolada,
el último contacto de la lanza nocturna?
Siempre, altas rocas, amigas presentidas
fugazmente en los sueños,
siempre los ríos del mundo fluyen indestructibles
desde la clara aurora hasta los lentos mares
y como espadas abren caminos silenciosos
entre bosques aún más densos que el verbo despojado.
Así, en procesión inacabable,
con la distancia perdida en su vital promesa
se alejan las palabras del hombre hasta el abismo
humildemente ungidas por el corazón del silencio
como antiguas raíces entregadas ciegamente
a la eterna lucha del fuego y de la tierra.²⁷⁵

²⁷² *Íbid.*

²⁷³ Molinos, Miguel de. *Guía espiritual*. Barcelona. MRA Ediciones, D.L. 1998, pág. 29.

²⁷⁴ *D.d.* pág. 23.

²⁷⁵ *Íbid.*

Las dos preguntas de esta primera estrofa centran la atención en el tiempo espacial. Primero cuestiona el espacio que visualiza como el punto más elevado del monte que se hunde en el negro de la noche como si perteneciera a los astros. Después cuestiona al tiempo que lo representa el «cuerpo de piedra» conservado en toda su integridad y pureza, un cuerpo que la noche toca como un arma que quiere atravesar lo compacto de lo inmenso. Pero tanto el espacio como el tiempo están hechos de la misma materia: la piedra que en su interior contiene el vacío, una piedra que asciende y que además está rodeada de lo inmenso, de la noche donde es posible la alianza, el instante en el que el alma se recoge como indicaba ya Obregón en los poemas XVII y XVIII. Así tiempo y espacio se confunden en ese instante, es el tiempo espacial, el instante eterno donde el silencio pregunta y la respuesta posible llega en ese instante puntual, en el «Siempre» de los versos siguientes que continúan el diálogo con el silencio espacial. Poeta y lector dilatan la vivencia de ese tiempo espacial construyendo imágenes que permiten escuchar mejor el ritmo del corazón, al «corazón del silencio» que humildemente ha señalado el hilo de la palabra sumiéndolo en lo inmenso («se alejan las palabras del hombre hasta el abismo»). De esta manera dentro del «Siempre» están las «altas rocas» y los ríos que fluyen desde el principio de la salida del sol hasta el mar. Del renacer a la disolución en lo inmenso los ríos muestran «caminos silenciosos», ritmos que guían dentro del silencio espacial y abren los sentidos internos para percibir espacios más profundos y con más contenido «que el verbo despojado», que la palabra desposeída de su capacidad creadora. La piedra ascendente y lo inmenso —esta vez el mar y no la noche— siguen presentes, la pregunta que ahora es respuesta en el instante puntual sigue mostrando entonces una misma imagen: la materia vacía rodeada de lo inmenso, un centro de nada que sólo puede ser limitado por lo inmenso donde se regresa al hilo de la palabra poética, un centro que es el centro del alma, «lo más interior y secreto, donde no hay imágenes de cosas criadas, sino, como queda dicho, la de sólo el criador» como sostiene el escritor religioso español Juan de los Ángeles (1536-1609) en su “Diálogo I” de los *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios*²⁷⁶. Pero esta imagen que se percibe entre los versos parece tomar forma en la segunda estrofa:

He aquí la elación austera de tus torres

²⁷⁶ Tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, pág. 244.

proyectadas hacia una nueva liturgia
de golpes y naves templadas por la noche.
Mira, combada en las montañas
está tu historia en multitud de pasos
que anuncian la cadencia de una canto solitario.²⁷⁷

Las «altas rocas» de la primera estrofa se elevan retiradas, sobrias y penitentes permitiendo ver la figura de unas torres verticales que se alargan horizontalmente en su sombra hasta integrar «las naves templadas» que marcan un orden nuevo en la ceremonia de ascensión²⁷⁸. En el haz de planos, en el punto donde lo vertical y lo horizontal se juntan, es posible escuchar los «golpes», el ritmo de unión que permite ascender donde no se ve, «la cadencia de un canto solitario» que se aprecia en las montañas, en su espacio de inflexión donde habita lo eterno y sagrado («combada en las montañas/está tu historia en multitud de pasos»). Esta es la liturgia de los golpes del corazón, el sentir de la búsqueda profunda de unión del que se hablaba anteriormente al analizar los últimos versos de este poema²⁷⁹, unos versos que mencionan de nuevo la isla Es Vedrá que permite imaginar la forma que se intuye en la segunda estrofa y que en el siguiente poema se visualiza. Así, el principio del poema XX hace una referencia más directa a la isla que el poeta contempla:

XX

Absorto en el mar en su distante medio día,
llegaron las palabras a una morada irreductible
como un pueblo errante viviendo de su propio destino
hacia el santuario del viento y de las horas.
Vedrá, roca viva, isla y ángel en la piedra,
cuerpo de eternidad en el instante,
vida impalpable que atestigua

²⁷⁷ D.d. pág. 23.

²⁷⁸ Esta imagen recuerda al cuadro del pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901), *La isla de los muertos*, por la verticalidad de las montañas y el navegante que se acerca a la isla. Sin embargo esta imagen no expresa la intención del poema ya que se puede confundir con la barca de Caronte y con una isla de muertos cuando se trata realmente de almas que están emprendiendo su viaje hacia la muerte. (Vid. 9.1. Apéndice de imágenes I: Carlos Obregón Borrero, Poemario *Distancia destruida*, *La isla de los muertos*, pág. 2.)

²⁷⁹ Antes del análisis del poema XVIII se citan estos versos para completar el sentido de búsqueda que Obregón quiere transmitir, una búsqueda que radica en la elección de escucha del ritmo del corazón.

la certidumbre perenne, la oración silenciosa.
En el abandono más profundo,
a través del crepúsculo llegan hasta su sombra
los últimos habitantes de la estación solemne,
alejados, vencidos por esa luz total* ciega,
remotamente presente en los bosques
como el silencio de la piedra o la voz del silencio.²⁸⁰

Vedrá es «el santuario del viento y de las horas», la «roca viva», el «cuerpo de eternidad en el instante». Una roca «En el abandono más profundo», solitaria y rodeada por el mar que parece entregarse totalmente a la meditación de la caída de la tarde. Ahora es posible visualizar una roca que asciende y cuya sombra atraviesa el mar, lo inmenso como una raíz vertical y no una sombra que se alarga en lo horizontal. En lo inmenso, la isla ha dejado de ser un lugar para habitar y pasa a ser «el cuerpo de eternidad en el instante», el testigo del conocimiento profundo, continuo e incesante. Se ha sumergido en «la oración silenciosa», en la meditación sutil, casi imperceptible que no produce sensación al tacto sino que escucha los golpes del corazón, la liturgia del anterior poema. Una fotografía de la isla ayuda a percibir esta contemplación del silencio²⁸¹ y también a penetrar en ese instante eterno donde Obregón, como si bordara la imagen, le señala al lector una diferencia importante: la sombra ya no se extiende en otro plano que no sea el vertical, es un momento de ascensión donde se vive el tiempo puntual. De esta manera, ya no es necesario trazar los planos que conforman el haz, ahora el poeta invita a abandonarse a otra etapa en esa búsqueda interior hacia la unión del alma con Dios donde es necesario el apartamiento de lo material para entregarse a la paz del corazón en quietud. Esta experiencia en el camino de unión construye otra imagen de la isla: «la estación solemne». Antes del final del día existe una claridad que parece dibujar una raya en el horizonte mientras el sol descende. Esta luz permite ver, antes de que la noche llegue (la muerte-transformación), un encuentro entre el sol y la roca, otra «luz total» que atraviesa la roca y llena su vacío mientras la abrasa

²⁸⁰ D.d. pág. 24. En el verso doce hay un asterisco añadido para indicar que en la edición de 1985 hay una conjunción 'y': «vencidos por esa luz total y ciega».

²⁸¹ Vid. 9.1. Apéndice de imágenes I: Carlos Obregón Borrero, *Distancia destruida*, la isla de Ibiza Es Vedrá, Vista durante el día, pág. 2.

cálidamente²⁸². La «luz total» anuncia la muerte mientras besa la roca caliente que ahora guarda en su interior el conocimiento de este encuentro. Así, la roca ha escuchado el mensaje de la voz del silencio y se abandona al fin a ser su sombra, a crecer en lo inmenso. De esta manera Obregón de nuevo llama al espíritu-extranjero para que reconozca ese encuentro y acuda a «la estación solemne», al encuentro con el alma. Sin embargo, esta vez habla del exiliado, del que como la roca de Es Vedrá deja de habitarse, se desposee y puede ser, en el instante eterno, abrasado por el crepúsculo. Esta imagen y esta nueva etapa en el viaje a la inmensidad que emprende el espíritu hacia la alianza se prolonga en los siguientes tres poemas que están constantemente abismados en el silencio espacial:

²⁸² *Íbid.* Vista durante el atardecer, pág. 2.

Sólo en su orilla, exilado entre las torres que [te nombran]
podrás encontrar la justicia prometida,
el vocablo pleno de una gravitación sin fronteras
que palpita en el margen del cuerpo
perteneciendo simplemente al instante despojado
que se extiende en el desierto sin llegar a colmarlo,
siendo lo que antes de ti era el escondido vuelo
de las aves en la aurora
o el juego pródigo de las hojas en el bosque.
[...]
¿Quién, como tú, aceptará de nuevo
la lucha implacable del ángel que con los ríos combate,
la violencia sin tiempo de su espada?
Sólo el* Vedrá y un pueblo despertado en la orilla del alba
fueron testigos de tu grito oscuro:
“Soy yo quien redimirá la última distancia:
lucharé contra el ángel como un guerrero ciego
hasta encontrar el mundo
y entraré en el fuego porque el fuego es noche”.

Poema XX²⁸³

¡Ah! refugio, fortaleza apenas recordada
en la que tu fervor crecía día tras día
proyectando fuera de sí
la libertad fugaz de un corazón que ama,
existiendo desde la roca hasta los labios,
participando del tiempo sumergido
que inicia en la palabra la silenciosa eternidad
con que el desierto espera al exilado.
Exilio el tuyo que no conoce lugar nulo:
senda vegetal, peregrinaje hacia un templo ignorado.
[...]
Tu morada: la gravitación de cada día.
Tú, el exiliado, el que perdura.
Sólo el que redime el silencio es raíz sin memoria.

Poema XXI²⁸⁴

²⁸³ D.d. págs. 24 y 25. La parte entre corchetes del primer verso citado aparece como un verso aparte en la edición de 1985. Por otro lado el asterisco en el verso trece está añadido para indicar que en la misma edición de 1985 la palabra ‘el’ lleva tilde: él.

²⁸⁴ D.d. págs. 26 y 27.

Exilado en tu viaje,
tus pasos, extranjero, son conciencia que anuncia,
después de las fronteras, las islas solitarias
que vigila un santuario ungido en el silencio
de los ritos. ¡Ah! ribera que la luz descubre
en el filo del mundo, con justicia hoy canta
un pueblo su esperanza y en los bosques vibra
el murmullo ecuestre del viento desatado.

Poema XXII²⁸⁵

Sí, emigrar mientras las islas viven su soledad marina
mientras las olas cubren el oro de las playas
con lentitud de noche,
emigrar sin retorno abriendo a cada paso
un camino inconcluso
donde pueda extenderse el terrible furor
de una lengua de fuego,
la insatisfacción sagrada que hace de la existencia
algo más que el tránsito del tiempo:
Un viaje hacia su nombre destruyendo las horas,
como el viento destruye los cuerpos que regresan
por los campos de trigo...

Poema XXIII²⁸⁶

La imagen de la isla en el poema XX continúa bajo la referencia de las torres que en el poema XIX simbolizaba la ascensión de la roca y la convergencia de planos en el tiempo puntual. Las torres están presentes en esa orilla donde es posible encontrar «la justicia prometida», el momento del fin del mundo, la transformación donde el ser humano será juzgado según sus obras y entonces podrá unirse a lo eterno -pertenecer «al instante despojado»- y escuchar el «vocablo pleno» que atrae a lo vacío del cuerpo y descansa en él. Ese vacío es precisamente el exiliado que al palpar con la palabra puede salirse de sus límites, cruzar la orilla y extenderse «en el desierto sin llegar a colmarlo», disolverse en su inmensidad ya que

²⁸⁵ D.d. págs. 28 y 29.

²⁸⁶ D.d. pág. 30.

El desierto aparecía como el territorio donde la voz divina resonaba con más nitidez, lejos de las ciudades. Transitar por él significaba adelantarse en el vacío, penetrar en la nada para encontrar en ella, precisamente, la plenitud. [...] Quienes acudían a dichos parajes esperaban de aquella extensión un encuentro, o mejor decir, nacer. Allí el silencio acontecía como un feliz destierro, anunciaba el paradójico y liberador trayecto a ninguna parte. Estar apartado en el rigor de una naturaleza enmudecida, hecha de vacíos, limaba el espíritu, lo allanaba, como si el roce con la arena puliera la aspereza de los hombres.²⁸⁷

El exiliado es el mismo espíritu pero ya fuera del cuerpo, capaz de transitar lo inmenso donde puede encontrar el camino de unión con el alma. En la imagen de la isla lo inmenso lo marcaba el mar que era la orilla, pero también la cercanía de la noche que anunciaba un renacer, una profundidad distinta que en estos versos es el desierto, el llano extenso de arena difícil de habitar que recuerda la luz abrasadora. Pero el espíritu se extiende en él sin llenarlo, sin excederlo ya que sólo es posible ser en lo inmenso y no habitarlo. Así, cuando el exiliado renace fuera de su tierra es libre y fecundo como el viento que mueve «las hojas en el bosque» al ritmo de la voz del silencio. Sólo otro ser vacío por dentro y capaz de atravesar lo inmenso como la roca de Es Vedrá puede presenciar y conservar la memoria de ese renacer, de la palabra que gravita como un «grito oscuro» y solemne, un grito de la noche, una voz profética que remite de nuevo al fin del mundo como si se estableciera un diálogo del exiliado con la voz del silencio que proclama que un «guerrero ciego» entrará «en el fuego porque el fuego es noche». El guerrero que no ve, que se guía sólo por sus sentidos internos, es el que puede penetrar y ver en la noche, fundirse en ella como una llama (la luz del amor) que al mismo tiempo que ilumina destruye y por eso puede librar al ser de su existencia y consumir «la última distancia»: la alianza sagrada, la unión con el alma, «la libertad fugaz de un corazón que ama»²⁸⁸ como reitera Obregón en los versos del poema XXI.

La figura del exiliado se amplía en el poema XXI al centrarse más en el viaje del espíritu, en su exilio. Así, mientras sigue presente la imagen de la isla y del desierto, el recorrido por lo inmenso se extiende ya que el exiliado «no conoce lugar nulo», puede moverse por estos espacios, por la «senda vegetal» ya que no carece del

²⁸⁷ Panikkar, Raimon. *Mito, Fe y Hermenéutica*. Barcelona. Herder. 2007, pág. 42.

²⁸⁸ D.d. pág.26.

valor, la fuerza y la solemnidad que requiere el viaje hacia lo inhabitable. El exilio entonces es emprender una peregrinación hacia la oquedad («desde la roca hasta los labios»), hacia el abismo silencioso («tiempo sumergido/ que inicia en la palabra la silenciosa eternidad»), al pasadizo que lleva al interior («el desierto espera al exiliado»), «hacia un templo ignorado» que es el refugio, la fortaleza del descenso a uno mismo. Esta peregrinación, el cambio por lo inmenso, es la residencia del exiliado (espíritu), su manera de seguir el ritmo del corazón que ama y es esto lo que perdura. Así sólo el que puede residir en lo inmenso, el que experimenta el silencio espacial, libera su alma y «es raíz sin memoria», un origen en lo eterno, es decir, un renacer desde la intersección de las potencias del alma y lejos del sentido de identidad.

Ahora bien, una vez el espíritu-extranjero emprende el viaje de peregrinación dentro de sí mismo y fuera de los límites de la forma corporal cada paso es conciencia, es un avance en el conocimiento interior y en el reconocimiento de los atributos esenciales del espíritu y de sus propias modificaciones que en sí mismo experimenta durante el viaje. La «conciencia que anuncia» del poema XXII revela este sentido en el exilio del extranjero, una dirección hacia «un santuario ungido en el silencio/ de los ritos», un santuario que recuerda a los versos del poema XIX donde comenzaba, tras las dos preguntas al espacio y al tiempo respectivamente, por un lado la construcción de la imagen de lo vacío rodeado por lo inmenso que ha continuado presente en *Es Vedrá* y, por otro lado, el seguimiento del «corazón silencioso»²⁸⁹. Esta vivencia del silencio espacial que permite escuchar mejor el ritmo del corazón que ama, regresar al hilo de la palabra que sumerge en lo insondable y percibir entonces los ríos que fluyen hacia el mar, permite también en el poema XXII ver la «ribera que la luz descubre» y escuchar de nuevo al viento que ilumina con su murmullo -esta vez desatado como un caballo, libre- el viaje hacia la inmensidad, la peregrinación del alma al encuentro con Dios. En este viaje «las islas solitarias» vigilan el templo y testifican lo que proclama la conciencia. Son estas mismas islas que «viven su soledad marina» las que hacen de escenario en el poema XXIII del ciclo de las olas que arrastran la arena de las playas al ritmo de la noche, un ciclo que simboliza la transformación del que emigra sin retorno, del espíritu que cambia paso a paso abriendo «un camino inconcluso» por donde vive con gran intensidad y agitación el éxtasis de la contemplación de la llama del amor, de la «lengua de fuego» que es la comunicación con Dios, el puente de unión. Emigrar,

²⁸⁹ D.d. pág. 23.

exiliarse, hace de la existencia «algo más que el tránsito del tiempo» y para poder entender esta trascendencia Obregón utiliza el viento del poema XXII para forjar otra imagen en el poema XXIII: «el viento destruye los cuerpos que regresan/ por los campos de trigo...». El murmullo del viento transporta a los campos de trigo, encandila al lector con el resplandor amarillo y lo obliga a visualizar el trigo para recordarle la espiga. Al fijarse en la espiga ve que brota de un tallo vacío y que se rodea de flores que cuando maduran se protegen con unas finas y largas barbas que parecen plumas cortantes y pegajosas, plumas que se mueven al ritmo del viento. Una vez que las flores se fecundan se produce el trigo, su fruto, y entonces llega el momento de segar los campos para utilizar el fruto y permitir que empiece de nuevo el ciclo de la espiga, el símbolo del renacer bíblico²⁹⁰. Así, regresar por los campos de trigo simboliza en estos versos el ciclo de la espiga, morir para nutrir y renacer de nuevo y es la voz del viento la que trasmite este conocimiento, el viento que destruye lo que no permite el renacer del trigo. La imagen entonces termina de construir el sentido del viaje del exiliado y del poema: «Un viaje hacia su nombre destruyendo las horas». «El poema desaparece ante lo sagrado que nombra, es el silencio que lleva a la palabra el dios que él habla, pero como lo divino es lo indecible y sin palabra, el poema, por el silencio del dios que encierra en el lenguaje, es lo que también habla como poema, y que se muestra como obra aunque permanezca oculto.»²⁹¹.

5.2.1.2. El final del viaje: la alianza.

Los poemas restantes de *Distancia destruida* -del XXIV al XXVII- se centran en la imagen de la alianza. Como se ha analizado hasta ahora el exilio del extranjero es un viaje al interior que tiene como finalidad el encuentro con el alma que es la que puede unirse con Dios. Bajo esta voluntad de encuentro los poemas finales se refieren directamente a la alianza y acercan al lector al término de su propio viaje. Las imágenes de lo inmenso que rodea lo vacío -el viaje interior igualmente inmenso- siguen

²⁹⁰ La espiga que aparece en “La parábola de la semilla que crece por sí sola” de San Marcos y en la Primera Epístola a los Corintios de San Pablo como se ha mencionado en el poema “VII”. Vid. notas 238 y 242.

²⁹¹ Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1992, pág. 218.

presentes en estos poemas como un recuerdo constante de que la búsqueda en la inmensidad se da en el silencio espacial donde se vive el instante eterno y, también, dando continuidad al viaje, a los poemas que se entrelazan para transmitir y sumergir al lector en la experiencia vívida del conocimiento interior. De esta manera en el poema XXIV el ser es su ausencia en el desierto como Ibiza es la «isla que se abandona en el mar que la nombra» y «donde el silencio reza la oración del exilio»²⁹². En el poema XXV las islas son el espacio donde el hombre puede ver con los ojos internos, abrir su mirada ciega y seguir a su ritmo íntimo:

[...]Detrás de la mirada
las islas viven lentamente
el ritmo de las horas, el contacto de un cuerpo
que recorre incansable lo que el canto no nombra,²⁹³

En el poema XXVI los ríos que se disuelven en el mar llegan a la isla Es Vedrá, no parten de la isla, simbolizan un ritmo que anuncia la distancia destruida, la cercanía del encuentro:

Todas las naves se inundan de alegría
y parten mar adentro, mientras los ríos
llegan hasta el Vedrá, llevando
en su corriente la voz victoriosa del guerrero.²⁹⁴

El poema XXVII comienza con la imagen de inmensidad sumergiéndose al lector en el desierto que rodea al templo. De nuevo lo inmenso rodeando al espacio vacío que es el propio espacio interior para poder hablarle al espíritu exiliado en las siguientes estrofas:

Bajos los vestigios, bajos las cenizas que caen
en el desierto un pueblo emigra
hacia el país riguroso de los templos.²⁹⁵

²⁹² La anterior cita y esta son de *D.d.* pág. 32.

²⁹³ *D.d.* pág. 33.

²⁹⁴ *D.d.* pág. 34.

Ahora bien, en medio de estas imágenes que permiten continuar la búsqueda dentro del silencio espacial Obregón se dirige al encuentro con el alma y en su cercanía quiere transmitir qué es la alianza, seguir haciendo de guía para que el lector reconstruya y sienta esta etapa con él para revivir así el diálogo con el silencio espacial y prolongar el instante eterno, hacer que permanezca esa experiencia. Pero hay que tener en cuenta que en estos poemas finales el poeta no transmite desde el momento de la alianza sino desde su cercanía. Estos poemas amplían el viaje a la inmensidad pero sus versos no llegan a la unión y, aunque siguen persiguiendo como los anteriores poemas la intuición de la distancia destruida y continúan con la estructura simbólica, resultan menos nítidos, más desordenados ya que algunos versos adelantan la vivencia que se verá en *Estuario* pero desde la cercanía a la unión trascendental, no desde ella. Si estos versos se sacaran de contexto casi que se podría hablar de aforismos que expresarían de manera concisa la experiencia de la alianza:

[Alianza], la libertad de un viaje sin origen²⁹⁶

...

Paz, certeza plena, [...] El corazón ama el silencio.²⁹⁷

...

Retornar es viajar hacia la forma perenne

Que yace en lo oculto de las piedras.²⁹⁸

Sin embargo, como se dijo anteriormente estos versos están sacados de contexto y dentro del poema forman parte de la secuencia de etapas que construye el poemario, del viaje a la inmensidad, del exilio del extranjero. Así en el poema XXIV se refiere a la alianza como «un viaje sin origen», una liberación del alma que nace y muere en lo eterno de sus potencias, no en la identidad:

Alianza de los bosques,
horas y cuerpos que se escapan
hacia otras islas redimiendo
la extensión impalpable del silencio,

²⁹⁵ D.d. pág. 36.

²⁹⁶ D.d. pág. 32.

²⁹⁷ D.d. pág. 33.

²⁹⁸ D.d. pág. 34.

la libertad de un viaje sin origen.

La noche no tiene pilares ni riberas:
cada paso avanza en el amor de un cuerpo
sin que la mirada conozca su destino,
sin que la conciencia logre integrar el espacio dividido,
sin que la luz defina el rumbo de los días.²⁹⁹

El espíritu como los bosques se juntan en el mismo espacio y tiempo –silencio espacial- para hacer el pacto de unión que tiene como fin rescatar «la extensión impalpable del silencio», liberar el alma del cuerpo y emprender el viaje en lo inmenso fuera de la forma, desde la potencia de sus sentidos, desde el vacío de la belleza que se experimenta como un renacer después de la muerte del cuerpo. Esta unión con el alma, el escape «hacia otras islas» que es su liberación, se produce en «La noche que no tiene pilares ni riberas», un espacio oscuro insondable donde los caminos no están cercados, un espacio interior profundo como los bosques que es un «poder de inmensidad que se revela en un valor. Pero podemos seguir el camino inverso y, ante una inmensidad evidente, como la inmensidad de la noche, el poeta puede indicarnos los caminos de la profundidad íntima.»³⁰⁰, las imágenes de inmensidad que el alma parece esperar para encontrar un nido. En la noche el camino es el amor, el espíritu ciego lo siente y lo sigue sin esperar definir el camino, cada paso es importante porque simplemente escucha su ritmo íntimo que le da la certeza de que está cerca de lo vacío rodeado por lo inmenso, cerca del encuentro con el alma como lo expresa Obregón en los versos paralelos.

En el poema XXV la alianza es la «Paz» que desde el poema I está presente como un espacio de tranquilidad, como una imagen que en realidad es el propio vacío que sólo lo delimita el ritmo íntimo, una imagen que permite que el poeta se una con ese vacío absoluto porque la imagen del vacío no puede tener una forma. Sentir la paz es tener los sentidos bajo el goce de la belleza y llenar de tranquilidad el espíritu que siente entonces el deseo de salir en la noche al encuentro con el alma como se analizaba

²⁹⁹ D.d. pág. 32.

³⁰⁰ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1965, pág. 226.

en el poema VII. Esta paz en el poema XXV es «certeza plena» de la unión, no hay ningún payaso-fantasma, la mirada del poeta posee el conocimiento del que escucha la voz del silencio por lo que al ver la belleza percibe el alma y su tranquilidad:

Paz, certeza plena, ¡oh noche fugitiva!, selva que extiende
el profuso lenguaje de un clima escondido
bajo el rumor de los insectos. Ya toda lumbre
se sumerge en los mares, habita con los peces
el universo intangible donde los ríos se encuentran,
[donde] la historia de los árboles duerme
oscuramente entre las mudas grutas
esperando el alba en el filo del tiempo.
El corazón ama el silencio. Las manos dibujan
en el aire la forma de un destino apenas sospechado
mientras las raíces del cielo crecen y se arraigan
en la comba del viento. [...] ³⁰¹

La imagen de tranquilidad en estos versos es un terreno abundante, inculto y poblado de árboles. También es «el rumor de los insectos», el lenguaje del calor que vibra en el cuerpo de los insectos que parecen gritar cuando se sienten abrasados, un grito que se escucha mejor al medio día o al atardecer, cuando anuncia el culmen de los dos sentidos verticales (ascendente y descendente). Y ese grito del atardecer es también la luz que se esconde y se sumerge en el mar, ese otro espacio de inmensidad como la noche, donde «habita con los peces/ el universo intangible donde los ríos se encuentran», vive el estuario, el ritmo de la marea que no se puede tocar pero sí hace posible experimentar la unión de las aguas fluviales y marítimas. El mar, antes también un bosque, guarda en su interior «las mudas grutas», las cavernas subterráneas que esconden el secreto de ese pasado de bosque que espera renacer en el pliegue vertical del amanecer («el alba en el filo del tiempo»), en su silencio. Así, la paz marca un sentido vertical en el silencio espacial y es certeza plena porque en el centro íntimo

³⁰¹ D.d. pág. 33. El sexto verso de esta segunda estrofa del poema XXV presenta una diferencia en las dos ediciones. El inicio del verso citado entre corchetes es el comienzo de la edición de 1961 mientras que la edición de 1985 empieza con la palabra 'toda': «toda la historia de los árboles duerme». Como se mencionó al principio del análisis del poema en este estudio se citan las páginas de la edición de 1985 por ser más accesible, pero se sigue el criterio de la edición más antigua a la hora de citar los versos que además fue revisada por el autor.

mora la tranquilidad de unión. La búsqueda del espíritu tiene el fin de peregrinar al encuentro y «así esa paz que se derrama del ser unido con su alma, esa paz que proviene de sentirse al descubierto y en sí mismo, sin irse a enfrentar con nada y sin andar con la existencia a cuestas.»³⁰². El silencio permite escuchar el ritmo íntimo (rumor de los insectos, la marea desde el fondo del mar) y percibir en las imágenes de tranquilidad la belleza del alma, impulsar al espíritu a dibujar esa «forma de un destino apenas sospechado» (la lumbré), sentir que las únicas raíces no son las de la tierra, el cielo también las tiene pero sus virtudes se crían «en la comba del viento», en el mensaje de la voz del silencio porque «El corazón ama el silencio».

El poema XXVI la alianza es un viaje de retorno pero no en el sentido de un regreso a un lugar en el viaje sino de una restitución, de restablecer un estado que antes se tenía pero dentro de la búsqueda del viaje sino a la esencia del ser:

Retornar es viajar hacia la forma perenne
que yace en lo oculto de las piedras.
Cada instante trae consigo su exilio,
un camino sin huellas en el que los pasos
se pierden para siempre en un fondo sin eco.
Sólo existe el santuario donde la voz gravita,
la presencia implacable más allá de las manos,
la morada escondida del ser que nos precede,
lento otoño que espera vencido en la piedad
de las gavillas, noche sumergida, idioma vegetal
que esbeltamente llega hasta los labios
ungido por la lluvia. [...] ³⁰³

El encuentro es una restitución de la forma continua e incesante que existe escondida en las piedras, en lo que no se da a conocer ni se deja ver, «lo oculto». Pero lo que no se puede ver de las piedras es su vacío interior que es una forma continua porque no es una configuración externa sino la esencia misma de la piedra, lo que configura la materia que en el ser humano es el alma. Por eso «Cada instante trae

³⁰² Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág. 29.

³⁰³ D.d. págs. 34 y 35.

consigo su exilio», es decir, cada paso en el instante eterno supone una separación del cuerpo, es el viaje del exiliado, del espíritu que sigue «un camino sin huellas» donde los pasos no se guardan, se escuchan en el silencio que no le da cabida al eco pero sí a la voz que descansa en él gravitando. Y esa voz gravita en las piedras del santuario donde es «presencia implacable» y «morada escondida», una presencia que no se puede mitigar y que está más allá del cuerpo, está en la residencia oculta del ser que va delante en el tiempo y en el espacio, que se halla en el tiempo espacial. La esencia de la materia, el alma, espera vencida a la devoción que inspira el amor de Dios el acto de unión como el «lento otoño» después de reunir el manojo de hojas espera la muerte, «la noche sumergida». Esta muerte, la voz, el «idioma vegetal», recuerda la voz de Marión que es su alma y sus labios, su permanencia en el tiempo porque pronuncian la palabra que está detrás del silencio. El alma es la misma voz «que habló bajo la lluvia»³⁰⁴ en el poema V y que en este poema es el idioma vegetal que «llega hasta los labios/ ungido por la lluvia», el ser ascendente que es la noche inmensa donde se sumerge para gozar del encuentro con la palabra poética, de la tranquilidad del vacío que deja la belleza que se extiende en la materia: «La noche es como un agua más ligera que a veces nos envuelve de muy cerca y refresca nuestros labios. Absorbemos la noche gracias a lo que existe en nosotros de híbrido.»³⁰⁵.

Los últimos tres poemas analizados -XXIV, XXV y XXVI- describen el término del exilio del extranjero permitiendo al espíritu del lector acercarse a la experiencia de la alianza. Pero para llegar al encuentro con Dios primero el espíritu debe unirse con el alma -la materia del ser humano-, la única capaz de fundirse con el amor de Dios. Así, estos poemas dibujan un camino que no tiene un trazo determinado pero sí un ritmo que guía al encuentro del espíritu con el alma. Obregón intuye un orden en sus versos que quiere transmitir al lector como una guía: para que el alma pueda unirse con Dios antes tiene que liberar sus potencias internas, ser el propio vacío rodeado de inmensidad³⁰⁶. Esta liberación del alma es posible si el espíritu, por medio del goce de la belleza de los sentidos internos (escuchando el silencio espacial), se llena de tranquilidad y surge la voluntad del deseo de encontrarse con el alma. Cuando espíritu y alma son uno el alma se vacía y entonces se hace el viaje de retorno, es decir, se restituye la esencia del ser:

³⁰⁴ D.d. pág. 8.

³⁰⁵ Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, pág. 138.

³⁰⁶ Vid. 9.1. Apéndice de imágenes I: Carlos Obregón Borrero, *Distancia destruida*, la isla de Ibiza Es Vedrá, Vista de noche, pág. 3.

el alma libera sus potencias y el humano ya no existe como forma, es materia. No obstante, el poeta trasmite este descubrimiento del encuentro con el alma pero no la vivencia de la unión con Dios. El poema XXVII cierra el poemario sin destruir esa última distancia del viaje. Recurre de nuevo al extranjero-espíritu para seguir guiando al espíritu del lector dentro del silencio espacial, para invitarlo a que continúe el viaje a la inmensidad, a que se pierda en el instante eterno donde se da el encuentro:

Hoy te hablo, extranjero, de los días tutelares
de las piedras en el umbral de la abundancia
donde habitan los potros en la aurora,
donde la luz redimida escorza las espigas
mientras los pies desnudos recorren la intimidad
de los caminos entre la certidumbre y el rigor vertical
que irradia de los árboles. Te hablo de la fecundidad
de un nacimiento en las fronteras del lenguaje³⁰⁷,
de un refugio remoto para velar nuestros secretos,
para alabar la liturgia escondida de las cosas
y continuar en el canto, sin meta, vivos para el ángel.
[...]
Sí, extranjero, este es el fervor adusto
que vibra en el silencio como un murmullo de raíces.
Sagrada es la frontera de la noche:
perderse para siempre y encontrarse en el ahora.

Ibiza, octubre 1956.³⁰⁸

El extranjero, el espíritu, es el que puede emprender el viaje a la inmensidad, completar el diálogo con el silencio espacial, y por eso el poeta apela de nuevo al extranjero, para recordarle una vez más al lector la importancia de revivir estos instantes eternos donde vuelve a surgir el hilo de la palabra en el silencio («Te hablo de

³⁰⁷ Estas «fronteras del lenguaje» recuerdan las palabras del escritor mexicano Octavio Paz en le “Prólogo” de *Libertad bajo palabra*: «Allá, donde terminan las fronteras, los caminos se borran. Donde empieza el silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua remota que me espera donde comienza el alba.». Paz, Octavio. “Prólogo”, *Libertad bajo palabra*. Madrid. Alianza. 2002, pág. 71.

³⁰⁸ D.d. págs. 36 y 37.

la fecundidad/ de un nacimiento en las fronteras del lenguaje»). En estos versos de cierre Obregón incluye todas las intuiciones de guía del espíritu del lector que se analizaron anteriormente en las estrofas de los poemas IX, XI, XII Y XIV. Así, el espíritu comienza un camino iniciático que es ascendente y acerca a lo inmenso porque percibe con los sentidos internos, escucha el ritmo íntimo que le hace comprender que hay una existencia trascendental:

Hoy te hablo, extranjero, de los días tutelares
de las piedras en el umbral de la abundancia
donde habitan los potros en la aurora³⁰⁹,

Este viaje iniciático se fortalece con los ritos porque son un trabajo de constancia y de voluntad: «alabar la liturgia escondida de las cosas/ y continuar en el canto, sin meta, vivos para el ángel.». Este viaje que es el viaje a la inmensidad es también un viaje hacia la muerte, a la transformación del ser y para poder emprenderlo se necesita vivir en soledad, estar con uno mismo, romper las fronteras internas y navegar con los sentidos internos abiertos para percibir el vacío de la belleza que exalta al espíritu, navegar «donde la luz redimida escorza las espigas/ mientras los pies desnudos recorren la intimidad/ de los caminos entre la certidumbre y el rigor vertical». Esta búsqueda profunda de belleza lleva a la muerte del cuerpo que permite al espíritu su exilio nocturno, unirse con el alma que rompe las últimas fronteras internas. Esta unión, «el fervor adusto/ que vibra en el silencio como un murmullo de raíces», no es una meta, es un viaje sin miedo en el espacio donde se es eternamente, por eso «Sagrada es la frontera de la noche» porque en la inmensidad perderse es encontrarse en el instante y ser en lo eterno. Este es el final de *Distancia destruida*, el conocimiento de que la espera en la búsqueda profunda no es la nostalgia, es la certeza de unión trascendente. La guía no lleva a la experiencia de la disolución pero la voz del silencio sí descubre al lector que el viaje a la inmensidad no es un viaje hacia una determinada muerte, la disolución es un proceso transformación que supone diferentes muertes que acortan al ritmo de cada ser la distancia de la unión con Dios.

³⁰⁹ «Los potros en la aurora» también recuerdan la imagen del dios griego Helios, el dios sol imaginado como un hermoso dios coronado con la brillante aureola del sol, que conducía cada día un carro por el cielo tirado por caballos hasta el Océano que circundaba la tierra. Por la noche regresaba por el mismo Océano e dirección este hasta llegar de nuevo a la tierra.

5.2.2. *Estuario*:³¹⁰

Mientras en *Distancia destruida* la búsqueda de la inmensidad es más opaca ya que salta de la nostalgia a la belleza de la cercanía del encuentro con el alma o viceversa y los versos están más cargados de imágenes que hacen menos nítidos los símbolos, en *Estuario* el viaje a la inmensidad se vive por etapas diferenciadas por apartados en el poemario. Así es más sencillo marcar una geografía en la vivencia del viaje a la inmensidad mientras que en *Distancia destruida* se persiguieron más las intuiciones presentadas en desorden. Con esto no se quiere decir que estas intuiciones no sean válidas, de hecho se repetirán a lo largo de *Estuario*, pero la guía del poeta era menos precisa. En *Estuario*, entonces, el viaje a la inmensidad es la geografía de una percepción sensible que estará marcada por “Silencio de fuego”, “Días del monje”, “Peregrinaje a Elohim”, “Domingo” y “Cantos”.

5.2.2.1. “Silencio de fuego”³¹¹.

Como la rosa contiene su quietud
y el mar el tiempo,
el fuego, más que fuego, contiene en certidumbre
liturgia de sí mismo, silencio en el silencio,
desde adentro volcado en fulgurante idioma
hacia qué atmósfera libre de criaturas,
hacia qué santo rezo.
Instante ardiente: su fervor se engendra
en la pupila tutelar del ángel
y su sustancia es la noche misma.³¹²

³¹⁰ Todas las citas de este poemario de Carlos Obregón también son tomadas de su *Obra poética*. Bogotá. Editorial Procultura. 1985. Como las de *Distancia destruida* ya que existen pocos ejemplares de la primera edición del libro *Estuario*. Palma de Mallorca. Ediciones de los Papeles de son Armadans, Colección Juan Ruiz, VII. 1961. Para agilizar se hará referencia a los poemas citando con la abreviatura E. (*Estuario*) y la página del poema a continuación. No obstante en los casos que haya diferencias entre las dos ediciones se señalarán y se tendrá en cuenta la edición de 1961 por ser la primera edición.

³¹¹ En la *Obra poética* de 1985 este apartado se titula “Silencio del fuego”. Se toma como referencia el título de la edición de 1961 considerando un posible error tipográfico el de la edición de 1985.

Este primer poema es la entrada al espacio en que se ha sumergido el poeta. Todas las imágenes corroboran que es un espacio íntimo donde la temporalidad no es medible sino eterna en la puntualidad del momento como el espacio que describe («Instante ardiente»). El poema es el conocimiento de un encuentro con la llama («el fuego, más que fuego, contiene en certidumbre/ liturgia de sí mismo, silencio en el silencio,»), un conocimiento que también surge de la belleza del sosiego de la rosa que se eleva al cielo y renace en un ciclo inmenso como el del mar. La rosa y la llama son el mismo fuego («fulgurante idioma») y con esta imagen Obregón ya no apela al espíritu para guiarlo sino que transmite el conocimiento del recorrido del espíritu. El fuego, el elemento superior («El sol desde la altura quema el viento/ azota con cimbrante orgullo»³¹³) porque es el sol, que es autónomo e inmenso, el que forja el espíritu y el que permite ver el mundo del alma ya que «su sustancia es la noche misma». Por tanto el punto de partida del poemario ya indica que la búsqueda del fuego –cuya esencia es la noche– es el viaje a la inmensidad. Con esta meta se mueve el espíritu: «así los movimientos más recónditos y esenciales del ser humano si consumen tiempo y proponen un espacio cualitativo cuando de movimientos del ser se trata, se dan en función de la luz, una luz que le llega y que le despierta y que tiene que ser a su vez anhelada, una luz de la que tiene que ir al encuentro.»³¹⁴.

Pero el fuego también es amor, el calor que se enciende en el interior con la creencia que hace fuerte al ser humano que anhela la alianza con su alma. «El amor que como el fuego nace/ de sí mismo y en sí mismo/ hacia lo eterno se despliega»³¹⁵. Primero es necesario desasirse de lo corpóreo, contemplar el amor para emprender el viaje hacia lo inmenso, el viaje del exiliado que se analizó en *Distancia destruida*³¹⁶ que es el mismo viaje del espíritu ya fuera del cuerpo:

La noche contemplada cae sobre los ojos
con la paciencia de los astros

³¹² E. pág. 45. A partir del siguiente poema y en algunos poemas posteriores no aparece ningún tipo de puntuación en la edición de 1961. Estos poemas corresponden a los de las páginas 14 hasta la 32 excepto los poemas de las páginas 16 y 21 que sí están puntuados. Estos mismos poemas en la *Obra poética* corresponden a los de las páginas 46 hasta la 63 y aparecen todos puntuados. Debido a la irregularidad en la no puntuación de la edición de 1961 se citarán en este trabajo los poemas puntuados al no tener un criterio homogenio de puntuación.

³¹³ E. pág. 56.

³¹⁴ Zambrano, María. *Claros del bosque*, pág. 29. Barcelona. Seix Barral. 1977.

³¹⁵ E. pág. 51.

³¹⁶ Vid. apartado 5.2.1.1. El exilio del extranjero.

busca morada al margen de la carne
y abandona en el alma su destino
de mar vencido entre ángeles y abismos.³¹⁷

Una vez el espíritu habita en lo inmenso sigue viajando por pasajes interiores hasta fundirse con el alma, hasta ser la noche misma:

Amante despojado,
tras perdidos augurios
irse hacia adentro y perdurar de asombro,
irse hasta el fondo ardiente de la noche.³¹⁸

Mantener el asombro cuando se encuentre el alma es la sed de inmensidad que guía hacia esa nada para escuchar el viento, el aire que como un conjuro atiza el fuego («Pasajera del viento/ la hoguera yergue su conjuro/ de extático silencio»³¹⁹) e ilumina la noche que es el alma y, por tanto, un connotante de la inmensidad. Así el viento aviva el fuego y lo hace flexible despertándolo en las ramas de los árboles, ayudándole a ascender (el viento/ azota con cimbrante orgullo/ los árboles dormidos»³²⁰) de igual manera que impulsa las olas («las olas traen rumor/ de abismo y de preguntas»³²¹). Pero también atrae y aleja las nubes entre las que el tiempo se deshace, facilita el vuelo del alma («Bajo el ala del viento el alma/ florece y se recrea/ como el mar milenario»³²²) y al igual que en *Distancia destruida* actúa como mensaje de la voz del silencio que promete una iluminación para el encuentro en el silencio:

El viento entre los árboles transcurre
tenso de mar y lejanía
con recia certidumbre
en tanto olvido
gira soberbio en torno al abismo

³¹⁷ E. pág. 49.

³¹⁸ E. pág. 48.

³¹⁹ E. pág. 47.

³²⁰ E. pág. 56.

³²¹ E. pág. 53.

³²² E. pág. 57.

y al filo de la noche oscura
de la raíz al cielo
en ebria fuga
eleva su plegaria blanca voz
bajo misterios desvelados
hosanna primordial
en la liturgia
de planetas que siguen su designio
de largo y riguroso viaje
cual vencidos testigos
del inicial
instante.³²³

En este poema el viento, el mar y la noche son espacios de inmensidad que como los planetas atestiguan el «inicial/ instante», el renacer, el himno de júbilo en la liturgia («hosanna primordial»). El viento es el mensajero de este instante de unión, es el que exalta al mar con la certeza del que se renueva, del que lleva la dirección «de la noche oscura» donde puede elevar la plegaria –«blanca voz» que es la alianza- con una fuerza única capaz de anunciar la unión del cielo y la tierra, el conocimiento del silencio espacial. La plegaria que se eleva bajo misterios es también «hosanna primordial/ en la liturgia», la «hosanna» que es a la vez la voz del grito de júbilo y bendición y del grito del ruego por la salvación divina³²⁴.

La noche, sin embargo, no sólo simboliza el alma, es una multiplicidad de sentidos jerarquizados como los estados mismos del ser. Ahora bien, existen dos sentidos extremos de la noche a tener en cuenta y que explica el filósofo y metafísico francés René Guénon (1886-1951) en su artículo “Las dos noches”: el sentido inferior y el superior. Así, «el sentido inferior representa propiamente el «caos», es decir, el estado de indiferenciación o de indistinción que está en el punto de partida de la

³²³ E. pág. 60.

³²⁴ La palabra Hosanna es hebrea y aparece en numerosos versículos de la *Biblia*. Se utiliza tanto en la liturgia judía (*Hoshana*) como en la cristiana (Hosanna). Puede tener cualquiera de los dos significados explicados y en ocasiones la palabra se traduce como “salvar”, es el caso de «¡Ah Señor, salva ahora, concede el éxito!» (Cfr. Salmo 118:25) y, en otros momentos, aparece citada directamente: «La gente que iba delante y detrás gritaba diciendo: ¡Hosanna al Hijo de David! ¡Bendito el que viene en nombre del Señor! ¡Hosanna en las alturas!» (Cfr. Marc. 21:9).

manifestación, ya sea en su totalidad, ya sea relativamente a cada uno de sus estados;»³²⁵. Es el mundo de las tinieblas occidental que es de orden cosmológico, la materialidad. El estado superior, por otro lado, es el orden metafísico y el principio de la manifestación. Dependiendo del punto de vista de la manifestación el sentido inferior es el reflejo del sentido superior o al revés. En todo caso lo fundamental es comprender que existe una relación de analogía entre los dos estados ya que cuando un estado tiene su fin es el origen del otro, es decir, la muerte en relación de uno de los estados es el nacimiento en relación del otro. Así la noche es un estado de consciencia. En el caso de los dos poemas citados anteriormente -«irse hasta el fondo ardiente de la noche», «y al filo de la noche oscura»-, se trata de una noche de estado superior de consciencia, por eso es el alma.

Ahora bien para despojarse del cuerpo y ver el mundo del alma se debe percibir la belleza del amor, la verticalidad del fuego que comunica con el cielo. Pero la belleza como el fuego es etérea y el espacio que crea lo descrea, viene y va dejando un vacío que también pertenece a su espacio. Este vacío que crea la belleza es su aureola y constituye un espacio sacro. «La belleza hace el vacío –lo crea-, tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa.»³²⁶. El ser terrestre no puede instalarse en este espacio superior y espiritual, pero sus sentidos lo perciben y entonces persigue su estela, la voz³²⁷ («total el canto que me lleva/ por su morada verde de silencio/ en tanta hondura el alma ya entregada.»³²⁸) que lo sumerge en el silencio espacial y su cuerpo se rodea de esa voz, se unifica con el alma:

En la ribera de tu voz
el alma como rosa abierta
de la tierra hacia el fuego asciende
apacible ante el mar y los presagios
ausente de nostalgia
lejanamente ida en el desierto

³²⁵ Guénon, René. “Las dos noches”, *Iniciación y realización espiritual*, Cap. XXXI. Madrid. Editorial Sanz y Torres S.L. 2007.

³²⁶ Zambrano, María. *Claros del bosque*, pág. 53. Barcelona. Seix Barral. 1977.

³²⁷ Hay que recordar que «Tu voz» en el poema “V” de *Distancia destruida* es el alma de Marión.

³²⁸ E. pág. 52.

bajo la noche soberana.³²⁹

Una vez se vive el encuentro, la distancia destruida, se puede ver el fuego que no es el mundo del alma sino un velo, «el alma se entrega donde el ser es noche/morada oculta para tanto incendio.»³³⁰. La «noche soberana» entonces no es alma sino otro espacio que ha ascendido del estado inferior al superior, un cristal que no permite ver el fuego directamente como no se puede ver a Dios:

La castigada soledad del ojo
ve solo pájaros que emigran
bajo el imperio oscuro
de la noche abre
el cuerpo como rosa entre los vientos³³¹
el terso cielo de los ángeles
incienso laudatorio
de oculta aurora
donde el alma con fuego soberano
trashuma esbelta en hondo viaje
entre estrellas y espigas
entre la luna
y el saber cotidiano de la hormiga
cavando su morada yerma
en oración solar
de mar perpetuo
bajo el viento desierto de los astros
flor dormida en alta certeza
de pétalos y polen
ligeramente
iniciados en el umbral del tiempo
vivos de color y silencio
en ofrenda abierta

³²⁹ E. pág. 55.

³³⁰ E. pág. 57.

³³¹ La «rosa entre los vientos» recuerda también a la rosa de los vientos, un círculo que tiene marcados alrededor los rumbos en que se divide la circunferencia del horizonte. Su invención se atribuye a Ramon Llull, un filósofo, poeta, místico, teólogo y misionero mallorquín del siglo XIII. Así el cuerpo como la rosa de los vientos marca un rumbo dentro de la noche.

en luz temprana
mientras la soledad de Dios engendra
fuentes gravita entre sí misma
hondamente sonora
en trinidad
de fuego.³³²

Este poema se acerca a la idea del rayo de luz del místico alemán luterano Jakob Böhme (1575-1624). Para Böhme el rayo es el nacimiento de la luz y tiene el poder de la transformación («luz temprana»). El primer fuego surgió tras golpear dos piedras, viene de la naturaleza, por eso el humano puede ver el rayo, distinguirlo y decidir transformarse con él, es decir, despojarse del cuerpo y unirse con el alma («bajo el imperio oscuro/ de la noche abre/ el cuerpo como rosa entre los vientos»). No hay que olvidar que el rayo viene de la luz de Dios, por eso Zeus (Júpiter), dios del cielo y el trueno y rey de los dioses olímpicos griegos, poseía el rayo como principal atributo. Pero el rayo se ve sólo un breve instante, el tiempo puntual en que se revela el conocimiento divino y por eso es fragmentario. Se escucha el relámpago pero la luz no permanece, sólo permanece inmutable en Dios («mientras la soledad de Dios engendra/ fuentes gravita entre sí misma/ hondamente sonora»). Otro elemento importante del poema es la espiga porque es el símbolo de la creación. En la “Parábola de la semilla que crece por sí sola”³³³ de San Marcos se aprecia su sentido completo con la imagen del grano que vuelve a crecer después de la siega repitiéndose el ciclo de la vida. Así la espiga también es un objeto de resurrección, el renacer después del encuentro con el alma y la posibilidad de morir varias veces, otra iluminación en la tierra. La luz entonces está ligada al renacer en el poemario y está presente de diferentes maneras desde los primeros poemas. «La luz soterrada del misterio»³³⁴ del segundo poema es la luz de la puesta de sol que esconde el conocimiento del instante de silencio donde el mar renace. En el octavo poema «La luz del estío»³³⁵ es «fuga transparente»³³⁶, una luz intensa del verano que rodea como un velo la tierra permitiendo estar en soledad,

³³² E. pág. 58.

³³³ Cfr. San Marcos, Parábola de la semilla que crece por sí sola 4, 26:29. Esta Parábola ya se citó en el análisis de *Distancia destruida*, Vid. nota 242.

³³⁴ E. pág. 46.

³³⁵ E. pág. 52.

³³⁶ *Ibid.*

escuchar el «rumor de soledad», pero no ver directamente. Así es la luz de la escucha de los pájaros, del canto de libertad del alma que viaja hacia el «verde silencio»³³⁷ para morir y renacer. De nuevo la luz está presente en el noveno poema como «la luz ágil»³³⁸ que al igual que el viento contiene la profundidad del rumor que impulsa las olas que ascienden en «el limpio instante»³³⁹. En el siguiente poema el viento hace vibrar las hojas de los árboles que elevadas al cielo se entregan solemnemente convirtiéndose en «su luz joven»³⁴⁰, en la fuente del nacimiento del ser vacío, en el «hontanar luminoso/ que en la oquedad/ nos salva.»³⁴¹. Por otro lado la luz es el alba donde el río que brota desde el interior «encuentra lo que ha sido»³⁴², donde la noche encierra su «hondo fuego/ secreta estancia donde el ser espera»³⁴³, es el «destino pleno de luz y vocablo»³⁴⁴, el rito de ascensión del fuego.

Ahora bien, Böhme fue considerado hereje por su visión del Bien y del Mal ya que para él esta dicotomía existe en todo, así la naturaleza y Dios son contradictorios, ya que Dios es y no existe, la naturaleza existe y es creada por Dios y, por tanto, no es eterna pero tiene una parte sagrada. Pero en el último poema entero citado se aprecia algo más del rayo que se entiende a través de la visión del rayo que plasma Böhme en la cuaternidad Padre, Espíritu Santo, Hijo y Hombre terrenal:

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ E. pág. 53.

³³⁹ *Ibid.*

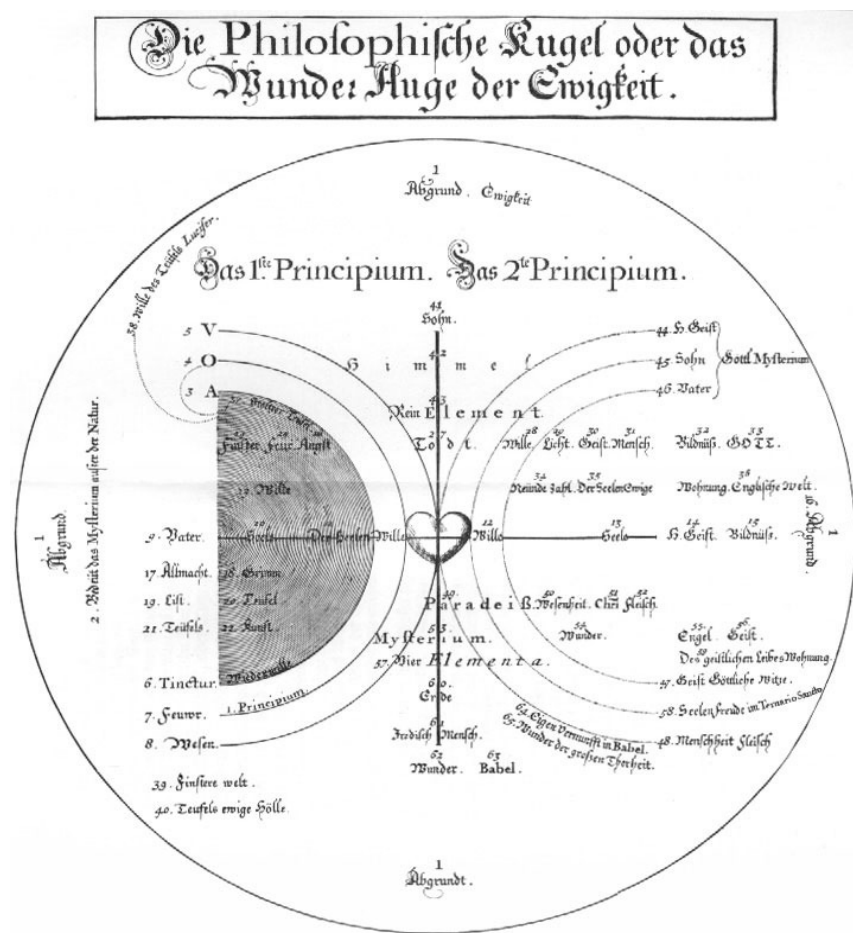
³⁴⁰ E. pág. 54.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² E. pág. 64. En este poema falta un punto al final de este verso en la edición de 1985 que no se añade en esta cita porque se está citando el verso por separado.

³⁴³ E. pág. 65.

³⁴⁴ E. pág. 56.



Esta imagen de *El milagroso ojo de la eternidad*³⁴⁵ resume la visión de Böhme. Por un lado la cruz divide en cuatro partes la imagen, cuatro elementos donde la parte superior correspondería al mundo visible de los elementos y la inferior al mundo de las tinieblas. Existen también dos esferas, el Padre y el Espíritu Santo, dándose la espalda. En el centro un corazón que es el rayo de luz, el amor que parece estar repartido en las cuatro partes. Así cada esfera y cada parte tiene su contrario como si fuera un gran mándala de la naturaleza donde puede reinar la grandeza de la luz o la oscuridad. La clave de unión radica en el corazón, en el rayo de luz y «Tanto es así que la vida viene sostenida, no por el motor inmóvil, omnisapiente, sino por el incesante movimiento del corazón. La mediación, para que se mantenga este ritmo, este acorde entre el corazón terrestre y el corazón del tiempo, necesita ejercitarse en palabra, que obedezca ante

³⁴⁵ Imagen tomada del archivo electrónico
<http://www.williamzeitler.com/media/blog/2008.12.13/Bohme-WunderaugeDerEwigkeit.jpg>

todo a la música, que sea música de un modo o de otro, encanto.»³⁴⁶. Si el rayo está encerrado en las cuatro partes será el centro del mándala que oxigena como un corazón, pero si el rayo ilumina de igual forma las cuatro partes entonces cada parte se transforma en una fuerza que asciende en la luz y cobran vida gracias al amor.

En este caso el centro del mándala es un corazón que nace de la transformación de cuatro fuerzas, sería en términos cristianos el Espíritu Santo, el silencio. El Hijo entonces parte del corazón hacia la parte superior y el Hombre terrenal del corazón a las tinieblas. Esta idea nos permite entender que del nacimiento del hombre (su alianza con el alma) sólo se puede tener la visión del relámpago y que el rayo que ilumina la esfera del Padre hace de velo para el Espíritu Santo que también es el Hijo (ya unido al alma) que ve a través del rayo, la luz que lo ha forjado. Por eso las dos esferas se dan la espalda y no se cierran. Obregón está planteando esta incapacidad de ver el mundo del alma por su cambio periódico, por su renacer «de oculta aurora/ donde el alma con fuego soberano/ trashuma esbelta en hondo viaje», y probablemente debía conocer el mándala de Böhme³⁴⁷. Este es el silencio de fuego que la noche encierra, el mundo del silencio espacial que es inmenso, la «secreta estancia donde el ser espera/ el mudo testimonio de los ojos/ que rezan ciegos tras la luz del tiempo.»³⁴⁸. En el silencio de fuego los ojos tienen una especial importancia pero no por su capacidad de ver sino porque simbolizan los sentidos internos con los que se puede escuchar el mensaje del silencio espacial:

La noche contemplada cae sobre los ojos
con la paciencia de los astros
busca morada al margen de la carne
y abandona en el alma su destino
de mar vencido entre ángeles y abismos.³⁴⁹

³⁴⁶ Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía*, pág. 110. Madrid. Trotta. 2007.

³⁴⁷ Esta conjetura parte de la cita que Obregón pone al inicio del poemario del místico de Flandes Juan Ruusbroec (ca. 1293-1381) y de la temática de sus poemas que hacen pensar que el poeta conocía diferentes corrientes místicas europeas.

³⁴⁸ E. pág. 65.

³⁴⁹ E. pág. 49.

Los ojos no ven sino que miran contemplando («y en contemplar señero/ recibe en la pupila/ el rostro de la noche»³⁵⁰) desde lo alto «con la paciencia de los astros» la noche que tiene la misma sustancia que el fuego, el espacio donde se emprende el viaje a la inmensidad fuera del cuerpo y el alma puede buscar «su destino/ de mar vencido», su disolución. Para el ser no hay «conjuro ante los ojos»³⁵¹ porque no se puede hechizar al ser que es fuego y vibra libre como el mar, sin deseo del cuerpo, sólo con voluntad de unión con Dios. Son «los ojos/ ciegos» por el fuego los que miran el rayo, los ojos del corazón que reciben la claridad de la luz que brota del renacer. Son testigos del amor porque viajan en el interior, ya no perciben ruido del exterior y, por esta misma cualidad, «en quieta espera derrotados/ excavan y preguntan/ el espacio del ángel que ellos aman»³⁵², escuchan el conocimiento del silencio y se preguntan ante la espera de la unión con lo divino ya que el ojo del corazón del ser ve a Dios al mismo tiempo que Dios lo está viendo, es decir, es el instrumento de unificación de Dios y el alma. De esta manera, mediante un don divino el alma puede percibir que su fuego es el Espíritu y que este fuego es de Dios. Es la enseñanza de la zarza ardiente que vio Moisés en el monte Sinaí ya que, al verla, al ver su fuego, comprendió el espíritu, su espíritu, que le permitió verse a él, pero también al universo³⁵³. Así una vez forjado el espíritu sólo mediante la Gracia el alma percibe (con los ojos) a través del velo de fuego:

Cada instante surge del mar y al mar retorna,
peregrino del viento y de las olas,
dejando tras las cosas un lamento
de vastas oquedades sumergidas.

Cada roca se erige en tensa arquitectura
contra el fragor del mar y de la ausencia,
ángel de piedra bajo el viento ungido,
templo macizo de rebelde espuma.

³⁵⁰ E. pág. 61.

³⁵¹ E. pág. 53.

³⁵² E. pág. 50.

³⁵³ «El ángel de Yahveh se le apareció en forma de llama de fuego, en medio de una zarza. Vio que la zarza estaba ardiendo, pero que la zarza no se consumía. Dijo, pues, Moisés: «Voy a acercarme para ver este extraño caso: por qué no se consume la zarza». Cuando vio Yahveh que Moisés se acercaba para mirar, le llamó de en medio de la zarza, diciendo: «¡Moisés, Moisés!» Él respondió: «Heme aquí». Le dijo: «No te acerques aquí; quita las sandalias de tus pies, porque el lugar en que estás es tierra sagrada».». Cfr. *Éxodo* 3, 2:5.

Cada pájaro sigue en lo azul del alto vuelo,
como en fuga constante de sí mismo,
la plegaria lejana de la estrella,
la quietud de la rosa y de la espiga.

Cada noche encierra un alba de hondo fuego,
secreta estancia donde el ser espera
el mudo testimonio de los ojos
que rezan ciegos tras la luz del tiempo.

(Sólo en Gracia el alma percibe lo que es suyo,
desde Dios nace y hacia Dios gravita
con la encendida herencia de su gloria,
redimida en desierta luz sonora.)³⁵⁴

Cada estrofa de este poema final de “Silencio de fuego” refleja no sólo espacios de inmensidad presentes en los otros poemas sino también maneras en que el espíritu se forja para unirse con el alma y percibir el fuego. Las estrofas guardan esta continuidad mediante la anáfora, la repetición de las mismas palabras en el primer verso de cada estrofa excepto en la última que es una explicación entre paréntesis de la Gracia: «Cada instante surge», «Cada roca se erige», «Cada pájaro sigue», «Cada noche encierra». En la primera estrofa el poeta construye la imagen del mar que retorna, un mar que impulsado por el viento asciende y desciende con un ritmo propio que permite ver en «cada instante» eterno el vacío que se forma en el bucle de la ola y que está rodeado de la inmensidad del propio mar. Este vacío es un espacio sólido dilatado («de vastas oquedades») y concentrado en el agua del mar, un momento único de contemplación de contrarios, de la belleza de lo eterno que tiene como materia el mar. El espíritu también sigue un ritmo íntimo y su materia inmensa es el alma liberada que busca renovarse como la ola en el mar. De igual manera, en la segunda estrofa, Obregón utiliza una imagen del vacío rodeado de inmensidad para guiar al lector en otro instante eterno donde el espíritu se une con el alma. La roca que «se erige en tensa arquitectura» recuerda la «Paz arquitectura»³⁵⁵ del poema VII de *Distancia destruida*, a la luz que

³⁵⁴ E. pág. 65. La coma después del primer verso no aparece en la edición de 1985.

³⁵⁵ D.d. pág. 10.

muestra una proporción estética que tranquiliza porque goza de la belleza. En esta segunda estrofa la roca es un templo que se levanta de forma sólida, sin la sensación de ausencia. Es una señal del viento y al ser de piedra está vacío por dentro mientras que por fuera se rodea «de rebelde espuma». De esta manera, así como el templo vacío se levanta en contra del mar horizontal, el cuerpo se invade del goce de la belleza y el espíritu se tranquiliza y siente el deseo de unión con el alma. La roca que se levanta se repite en varios poemas de *Distancia destruida* y también dos poemas antes de este último de “Silencio de fuego” bajo la imagen de la isla de Ibiza de Es Vedrá:

(El Vedrá)

Roca viva en milenios
llama de piedra contra el tiempo
conjuro matutino
tras el rezo del mar
tras el silencio
rito del ser bajo la ausencia
roca de sol sediento
extiende su clamor
su santa guerra
desde el alba domina
*al ángel que atestigua
el verbo sumergido
unidad que se adora
y lo proyecta.³⁵⁶

La roca es la fuerza del deseo que se eleva y arde «contra el tiempo» porque crece en lo inmenso, crece con la luz matutina que atraviesa la roca y la abrasa bajo un orden solemne como al ser que en soledad se vacía por dentro para fundirse por amor. Una vez la roca siente el ardor del amanecer se convierte en la «roca de sol sediento», busca fundirse en ese ardor desde lo alto como el sol y entonces escucha la voz del silencio, «el verbo sumergido» que atrae lo vacío como al espíritu que está fuera del cuerpo para que extienda «su clamor», el grito de muerte que hace visible el respeto a

³⁵⁶ E. pág. 63. El asterisco al comienzo del verso once marca una diferencia entre ediciones. En la *Obra Poética* (1985) el verso empieza con «el ángel que atestigua».

ser divino, al extremo amor, a «el rezo del mar» que se refleja en la roca³⁵⁷ «desde el alba». Así la roca es como el templo que se levanta en la segunda estrofa del poema citado antes de la imagen de Es Vedrá. Un templo que refleja la inmensidad del mar pero también renace como el mar desde su interior, desde el vacío de tranquilidad que deja el goce de la belleza, el hilo de la palabra tras el silencio.

El espíritu entonces contemplando la belleza de lo eterno busca en el silencio espacial su materia, la unión con el alma. Esta búsqueda es un momento puntual que se dirige por el ritmo de la luz que gira sobre diferentes tonos ya que, según la cantidad de luz, el ritmo puede emitir diferentes señales, seguir un orden u otro, ser más (agudo, blanco) o menos (grave, negro) elevado. De esta manera, continuando con el análisis del último poema de “Silencio de fuego”, la tercera estrofa refleja ese ritmo de contrastes que permite contemplar la belleza mientras se dirige hacia la unión con el alma. El ritmo es el balanceo del vuelo del pájaro que «sigue en lo azul del alto vuelo» a la vez la súplica humilde de la estrella que mientras se funde lanza un grito blanco y «la quietud de la rosa y de la espiga». Así contempla la visión silenciosa del renacer en el cielo y en la tierra, lo que permanece, lo elevado en cada extremo del sí mismo que se unen en lo eterno mientras las estrellas dan noticia del sosiego de la rosa y de la espiga que se ha analizado anteriormente. La rosa que en el primer poema es el fuego que permite ver el mundo del alma aparece de nuevo cerrando el apartado del poemario. Esta imagen de la conservación de la belleza, de la perfección acabada, es el símbolo del alma y del corazón, es la visión del rayo de luz de Böhme, el latir del amor tranquilo que impulsa el deseo de unión:

Tan solo ahora y su flor nacida
en alabanza, en salve de colores,
fuente escondida de la ola que avanza
y la espiga que crece.³⁵⁸

De nuevo la flor y la espiga unidas en estos versos del poema penúltimo de “Silencio de fuego”. El «solo ahora» del poema es el instante de contemplación del

³⁵⁷ Revisar la imagen de la isla en 9.1. Apéndice de imágenes I: Carlos Obregón Borrero, *Distancia destruida*, la isla de Ibiza Es Vedrá, Vista durante el día, pág. 2.

³⁵⁸ E. pág. 64.

estuario que en la luz del amanecer encuentra su ser y se une al mar transformándose en él como la ola. Esta unión es «su flor nacida/ en alabanza», el contemplar de una flor como la rosa que asciende y se abre a lo eterno con un canto de colores, escuchar la fuente que brota, que muere y renace varias veces como la espiga. La rosa es entonces otra materia de inmensidad donde se puede contemplar el vacío de la belleza:

En la ribera de tu voz
el alma como rosa abierta
de la tierra hacia el fuego asciende
apacible ante el mar y los presagios
ausente de nostalgia
lejanamente ida en el desierto
bajo la noche soberana.³⁵⁹

El alma y la voz (palabra divina que es semejante al interior en gracia) son la misma «rosa abierta» que asciende desde «la tierra hacia el fuego» sin la pena de la ausencia de Dios, sin miedo a «no sentir su gracia íntimamente en el corazón»³⁶⁰. Una rosa extensa y lejana del tiempo lineal, «ida en el desierto» y con la misma sustancia del fuego que es «la noche soberana», un espacio de ascensión donde el alma –la rosa– vibrando de amor busca fundirse, entregarse «donde el ser es noche» para renacer ya que el alma «florece y se recrea/ como el mar milenario»³⁶¹.

Si la noche, el fuego y el alma-flor tienen la misma sustancia no es de extrañarse que la cuarta estrofa del poema final de este apartado³⁶² se centre en la noche que «encierra un alba de hondo fuego» después de contemplar en la tercera estrofa el espacio inmenso de la rosa y la espiga. La noche es un espacio de retiro del mundo donde el ser se recoge y el alma contempla a través del velo del fuego («el mudo testimonio de los ojos/ que rezan ciegos tras la luz del tiempo») y llega al vacío de su belleza, a su «nonada» como dice el Maestro Eckhart en su sermón “El tiempo vacío”:

³⁵⁹ E. pág. 55.

³⁶⁰ Osuna, Francisco de. “De cómo a la memoria se han de juntar los suspiros”, *Tercer abecedario espiritual*, Tratado 3, capítulo III. Tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acanalado. 2010, pág. 115.

³⁶¹ Esta cita y la anterior están tomadas de E. pág. 57.

³⁶² Todas las citas que no se especifiquen de aquí en adelante son de las estrofas cuarta y quinta de este poema final del apartado. Están tomadas de E. pág. 65.

«Cuando el alma alcanza la luz sin mezcla, entonces penetra en su nonada, tan lejos de su ser creado que no puede regresar de ninguna manera por fuerza propia a su ser creado. Y Dios, a causa de su ser increado, sostiene su nonada y la contiene en su ser»³⁶³. Esta contemplación del velo sólo es posible cuando el alma percibe con sus sentidos internos («Mira el ser hacia ahora»³⁶⁴) una luz que la potencia en medio de la oscuridad de la noche, una luz que es la Gracia y entonces «percibe lo que es suyo», «escucha lo que vibra»³⁶⁵, porque está contenida en Dios: «Dios brilla en las tinieblas, en donde el alma escapa a toda luz; en sus potencias recibe luz, dulzura y gracia, pero en el fondo del alma no puede penetrar más que el Dios puro»³⁶⁶. Este es el sentido de la última estrofa del poema, entender que las diferentes luces son potencias del alma en Gracia que contempla («simplemente atestigua/ la santidad del viento»³⁶⁷) con sus ojos que ha sido rescatada de la espera «en desierta luz sonora», «recibe en la pupila/ el rostro de la noche»³⁶⁸:

Sobre qué sea lo que en efecto se presenta entonces ante los ojos del alma no ha sido capaz aún nadie de dar una noticia suficiente en palabras describibles. [...] También esto pertenece a la esencia de toda contemplación, el no poder ser comunicada. Tiene lugar en la más íntima celda. No hay ningún espectador. Y es imposible el “escribirla” porque no queda libre ni sin requerir ninguna fuerza del alma.³⁶⁹

5.2.2.2. “Días de monje”:

A veces
al caer la noche,
temo entrar con mi cuerpo

³⁶³ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 38.

³⁶⁴ E. pág. 61.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Maestro Eckhart. Sermón “La montaña verde”, *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 98.

³⁶⁷ E. pág. 61.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ Delclaux, Federico. *El silencio creador*. Madrid. Ediciones Rialp S.A. 1969, pág. 25.

en tu vasto silencio.
Y sin embargo,
entre los cirios
hay algo que ya es mío.

Tu misterio está en todo:
Estás solo y te amas.³⁷⁰

El poeta ahora está entregado a la vivencia del misterio del encuentro con el alma teniendo como escenario la noche, el espacio de recogimiento del mundo donde «hay algo que ya es mío». Lo asalta la incertidumbre del que se retira para morir, para escuchar el silencio de fuego y renacer con el alma sin arrastrar la impureza del cuerpo. Una entrega en soledad y en silencio porque «(...) El silencio de los monjes es –como la filosofía según la célebre frase de Platón- una iniciación en la muerte. También la plegaria auténtica es esencialmente muda: Dios habita en el silencio y sólo en el silencio se le reencuentra.»³⁷¹. El monje se retira al templo, a la verticalidad de sus pilares que lo protege y facilitan la unión con el cielo («los pilares esperan/ que Tú les des vida.»³⁷²), está en la espera continua de Dios. Una espera que descubre que no todo lo que recibe el monje es el conocimiento tranquilo, también llena de incertidumbre el deseo de una búsqueda reconfortante en silencio:

En las vigiliass
tu silencio resuena
en mis oídos
aún más arcano
que *durante el día.
Difícilmente
recuerdo que soy monje,
que aún el tiempo fluye.
Pero el tiempo fluye
tan sólo porque difícilmente

³⁷⁰ E. pág. 69.

³⁷¹ Holguín, Andrés. *Las formas del silencio y otros ensayos*, págs. 12 y 13. Caracas. Monte Ávila Editores. 1969.

³⁷² E. pág. 70.

recuerdo que soy monje.

El árbol con quien hablo,

el árbol en que sueñas

te conoce.

Tú eres y yo espero.³⁷³

El templo permite la vivencia prolongada de un tiempo puntual en el que la cotidianidad desaparece y es posible replegarse en el amor del silencio y hablar con el espíritu de uno. Sin embargo, el monje vive en la espera cumpliendo con sus oficios que le recuerdan que sigue en la tierra, en la búsqueda de la inmensidad («Tú eres y yo espero»). Esta espera requiere humildad, es el reconocimiento de la personal insignificancia, «reconocimiento que, cuando es auténtico, se cumple con humildad y misericordia. (...) Con ella queda al descubierto, para el monje, el silencio como manifestación del hombre que arremete con su empeño posesivo sobre un mundo privado de Dios, y como manifestación de Dios que sitúa al hombre en su verdadera latitud ontológica. Silencio de Dios, en el primer caso. Silencio ante Dios, en el segundo.»³⁷⁴.

Ahora bien, el templo es un lugar de recogimiento porque la materia de sus pilares es la roca vacía por dentro y rodeada de inmensidad que está presente desde “Silencio de fuego”. «El templo, en el que Dios quiere dominar según su voluntad, es el alma del hombre, que ha formado y creado exactamente a su semejanza»³⁷⁵, por eso el templo está vacío para que Dios entre a ese interior de soledad donde no hay nada más que lo semejante a él:

Eres siempre lo mismo

y cada día en ti

sólo es imagen

³⁷³ E. pág. 79. El asterisco del quinto verso señala una diferencia entre las ediciones. En la *Obra poética* el verso es «que **duerme** el día.» pero de nuevo se ha citado el verso de la edición de 1961 al considerarse revisada por el autor y tener más sentido en la totalidad del poema.

³⁷⁴ Kovadloff, Santiago. *El silencio primordial*, págs. 116 y 117. Buenos Aires. Emecé Editores. 1993

³⁷⁵ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 35.

de tu primer deseo.³⁷⁶

La espera del encuentro produce una angustia que no permite mantener el templo vacío porque «Dios no busca lo suyo; en todas sus obras está vacío y libre y las cumple con verdadero amor. De forma muy parecida actúa el hombre, que está unido a Dios;»³⁷⁷. Obregón sabe que la contemplación de la belleza del amor de Dios sucede sin espera y que es entonces cuando Dios entra en el templo (el alma) y lo hace inmenso:

Sin que nadie te llame
entras en mi celda
y mi celda se agranda
y creo estar en el claustro.

Cuando el mundo se apaga,
cada celda respira
con el aliento tuyo
y estar es difundirse
como luz en el agua.³⁷⁸

Una vez Dios entra en el templo «el mundo se apaga» para ser sólo interior y escuchar el mensaje de la voz del silencio. Las tinieblas se expulsan al respirar «con el aliento tuyo» y se revela el conocimiento del sí mismo como unidad, por eso estar en el templo es ser, «es difundirse/ como luz en el agua». La entrada de Dios en el templo es una transformación profunda que implica la muerte del monje y esta muerte parte de la humildad de su vivencia en el templo, pero también de hacerse fuerte en esa vivencia y preservar la Fe fuera del templo:

Pero al salir del templo,
lo siento más distante
respirando la noche.

³⁷⁶ E. pág. 71.

³⁷⁷ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 36.

³⁷⁸ E. pág. 76.

Y a esa hora,
entrar en él es ser ya todo.³⁷⁹

El que es capaz de renacer lleva el silencio consigo a todas partes porque ya está con su alma y entonces comprende que no puede ver a Dios, pero sí percibirlo en todo lo que le rodea, verlo en la oscuridad («Y también he visto/ que tu rostro es de fuego»³⁸⁰). Los ojos entonces siguen teniendo una gran importancia, pero no los ojos físicos incapaces de ver lo sobrenatural sino la mirada interna como se ha explicado en “Silencio de fuego” («y mis ojos conocen/ el fuego de tu abismo»³⁸¹), la percepción sensible de la inmensidad donde está el conocimiento divino³⁸²:

Lo que veo es muy sencillo.
Pero lo que no veo
Pero lo que no veo.
Desde tu hondura veo
contra la noche
un ciprés y una rosa.
Y lo que no veo
solamente es tu hondura.

**Me hiciste monje
para cerrar los ojos.**³⁸³

Este poema tiene una unión con el poema de “Silencio de fuego” que Obregón dedica al pintor italiano del siglo XV Piero della Francesca: «Monje ciego y lejano/

³⁷⁹ E. pág. 72.

³⁸⁰ E. pág. 70.

³⁸¹ E. pág. 74.

³⁸² Esta importancia de los ojos que no ven sino que perciben sintiendo se aprecia en algunos versos del poema “Blanco” (1966) del poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998):

«En la noche dormida	<i>el ojo que lo mira es otro río</i>
me miro en lo que miro	<i>es mi creación esto que veo</i>
como entrar por mis ojos	<i>la percepción es concepción</i>
en un ojo más límpido	<i>agua de pensamientos</i>
me mira lo que miro	<i>soy la creación de lo que veo»</i>

³⁸³ E. pág. 75. La negrita es añadida.

encuentra esbeltas flores/ de polen matutino/ fuentes de viva luz». Los ojos cerrados son los que ven en la oscuridad, son los ojos internos que también escuchan y sobre todo sienten en soledad («Cuando el día se apaga/ tu soledad es como un árbol/ suave y sonoro entre los ángeles.»³⁸⁴) la luz que ilumina la noche superior, la luz que guía al monje a vivir el inmenso silencio que envuelve toda la noche:

Estaré en tu silencio
y te adoraré
en diferentes lugares
de la noche.³⁸⁵

Esta gran sed de inmensidad no le permite a Obregón vivir la humildad del templo. Los ojos siempre miran «Desde tu hondura»³⁸⁶, «desde mi ventana». La contemplación del amor procede de la profundidad de lo inmenso, de la noche, pero desde la ventana del templo donde a la vez «he sentido asombro/ y terror sereno»³⁸⁷, una admiración y un miedo apacible que se impregna como la humedad de la noche, como la duda que no permite al alma coordinar todos sus conocimientos, sus potencias («y me escondo en mí mismo/ sin saber qué decirte»³⁸⁸). Por tanto es una mirada a la profundidad interior pero no en el interior porque persiste la duda en el deseo de la voluntad, una búsqueda de una imagen del ser:

Te escucho cuando rezo.
En ti crezco y avanzo.
Pero no sé si es el umbral
o el fondo de tu noche.³⁸⁹

El poeta/monje medita y cree en la palabra divina ya que el ser humano sólo puede como Jesús decir la palabra creadora desde el alma para descubrirse a sí misma y

³⁸⁴ E. pág. 80.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ E. pág. 75.

³⁸⁷ Esta cita y la anterior está tomadas de E. pág. 73.

³⁸⁸ E. pág. 77.

³⁸⁹ E. pág. 74.

percibir el amor. Así el rezo es una relación con el mundo interior, una forma de engendrar en lo más íntimo y «Desde ese fondo interior debes hacer todas tus obras, sin porqué.[...] Pues quien busca Dios según un modo toma el modo y olvida a Dios, que se oculta en el modo. Pero, quien busca a Dios sin modo, lo comprende tal como es en sí mismo»³⁹⁰. Obregón apela a las oraciones de maitines y las vísperas, a las horas canónicas de la medianoche y después de la puesta del sol que guardan como una imagen el rumor del viento³⁹¹:

A la hora de maitines
renacen en tu nombre
las delicias secretas
y me entrego de nuevo
a lo que siempre eres.

Antes de vísperas,
te espero como un árbol
y la brisa deja entre las ramas
palabras tuyas y sedientos salmos.

Busca en la oscuridad la serenidad del amor en la palabra divina alejándose de la luz del alba y de la luz «dorada en el celeste otoño»³⁹²:

Pero a veces prefieres
los rincones oscuros
y un monje de rodillas.³⁹³

La espera para renacer lo atormenta, por eso sufre con la idea de no poder unirse al alma fuera de los pilares del templo. Sabe que sólo en soledad se puede ver la luz, pero olvida que esa luz es amor y que su vivencia también está en la comunidad, olvida la naturaleza contradictoria de la luz y del corazón de Jakob Böhme por su afán de que la inmensidad entre en su cuerpo. El poeta no resiste la espera con humildad de la muerte transformadora, necesita despojarse del cuerpo aceleradamente como si no supiera que el alma también es una materialidad que necesita sostenerse.

³⁹⁰ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 49.

³⁹¹ Versos tomados de E. págs. 71(cuadro izquierdo) y 77 (cuadro derecho).

³⁹² Esta cita y los versos de la estrofa siguiente son del mismo poema tomado de E. pág. 78.

³⁹³ *Ibid.*

Unidos a esta espera, a la angustia y a la duda, aparecen el árbol y el ciprés. El árbol es un símbolo que seguirá presente en los otros apartados del poemario, sobre todo en “Cantos” donde se estudiará con más detenimiento, y en “Días de monje” hace su aparición a la mitad como un símbolo en medio de la noche, como una referencia del monje de la cercanía de Dios:

Pero me he dicho:
no es ni un árbol
que se acerca
ni un árbol
que se aleje:
tan sólo es tu noche
redonda y constelada.³⁹⁴

En estos versos el árbol expresa la angustia del monje que mira su profundidad interior desde la ventana del templo. En otras palabras el monje ha trascendido al toro³⁹⁵, la meditación y la práctica de la oración en silencio le han permitido mirar al interior del ser, al Sí Mismo, pero no se ha hundido en esa profundidad porque aún tiene conciencia del viaje a la inmensidad y no se ha abandonado a él. Así el árbol marca la cercanía y la lejanía de Dios, de su camino de ascensión al cielo y su atadura en la tierra. El árbol es el símbolo del eje del mundo, el que establece relaciones entre el cielo y la tierra³⁹⁶. Tiene un sentido central similar a la intersección de las dos pirámides de la representación de Fludd donde confluyen la forma y la materia -espíritu y alma- que pueden seguir dos caminos: uno ascendente y otro descendente³⁹⁷. De esta manera el árbol simboliza también las potencias del alma y al mismo tiempo la muerte y la regeneración. El poeta escucha el silencio esperando cumplir el ciclo de regeneración del árbol («El árbol con quien hablo,/ el árbol en que sueñas/ te conoce.

³⁹⁴ E. pág. 73.

³⁹⁵ Se hace referencia aquí a la explicación de la imagen **7/Trascendiendo al toro** del capítulo 4. Las maneras del silencio: diálogo entre los diez toros del zen y la mística católica. (págs. 84-86)

³⁹⁶ En este sentido hay que señalar la presencia de árboles en los emblemas españoles desde el siglo XV al XVII. En la *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados, Vol. I*. Akal. Madrid. 1999 se puede observar diferentes emblemas de árboles entre las páginas 84-93 que representan esa relación entre el cielo y la tierra.

³⁹⁷ *Ibid.* Mas referencias en el capítulo 4, en el análisis de la imagen **8/ Ambos, el toro y mi mismidad, trascienden**. (págs. 86-90)

Tú eres y yo espero.»³⁹⁸), ser las ramas atraídas por la luz («tu soledad es como un árbol/ suave y sonoro entre los ángeles.»³⁹⁹) o las hojas que por el aire se mueven y se frotan con las ramas despertando el fuego («te espero como un árbol/ y la brisa deja entre las ramas/ palabras tuyas y sedientos salmos»⁴⁰⁰). Por otro lado el ciprés es un árbol con una simbología más precisa ya que gracias a su longevidad, su frondoso verdor, sus hojas persistentes, su forma cónica y su olor se ha considerado símbolo de la inmortalidad y la resurrección. Para los griegos y los romanos era la relación con las divinidades del infierno. Así el ciprés se eleva al cielo y, al igual que la rosa, renace en un ciclo inmenso pero desde su presencia sólida ante la muerte y no desde la quietud de la perfección de la belleza acabada. El ciprés y la rosa son espacios de ascensión que permiten contemplar la llama, escuchar el latir del amor («algún ciprés se empina/ y reza cielo adentro»⁴⁰¹) y en “Días de monje” aparecen unidos al deseo del poeta de encontrar a Dios, de despertar las potencias del alma y ver con la profundidad de los ojos internos, de las potencias del alma como se aprecia claramente en el poema séptimo que se citó completo anteriormente:

Desde tu hondura veo
contra la noche
un ciprés y una rosa.
Y lo que no veo
solamente es tu hondura.⁴⁰²

Este mismo deseo de renacer lo impulsa a seguir el viaje a la inmensidad y a la vez lo sumerge en la angustia de esperar la muerte transformadora, por eso apela a la fortaleza del ciprés y no al ciclo de la espiga como en “Silencio de fuego”.

³⁹⁸ E. pág. 79.

³⁹⁹ E. pág. 80.

⁴⁰⁰ E. pág. 77.

⁴⁰¹ E. pág. 78.

⁴⁰² E. pág. 75.

5.2.2.3. “Peregrinaje: Elohim”.

En esta etapa del viaje –como el título indica- la búsqueda se vuelca a vivir entendiendo la vida como un camino que hay que recorrer para llegar después de la muerte a la unión con Dios⁴⁰³. La preocupación principal no es despojarse del cuerpo, ya se conoce el camino de la alianza con el alma y falta recibir el conocimiento divino para Ser «en su alto silencio»⁴⁰⁴. Ante la decisión de vida surgen de nuevo las preguntas del que busca un conocimiento que no parte de la lógica:

¿Qué río, qué tiempo oscuro fluye
donde tú mismo eres y te hallas?⁴⁰⁵

¿En qué fulgor, hacia qué morada
llena de verde tiempo avanza,
socava en soledad el ojo, el río, el viento?
[...]
¿Quién, qué cuerpo trashumante,
qué nave de exilio te busca, te redime?⁴⁰⁶

Hora incendiada, hora vertical
hoy te pregunto, clima
de gleba y de prehistoria,
exilado lamento de los astros.⁴⁰⁷

Todas son preguntas desde la búsqueda de la salvación del alma y este fin del espíritu se cumple en el silencio y «lleva a la tenaz depuración, al despojamiento, para lograr un acercamiento al vacío y al silencio, en cuyo ámbito se manifiesta la unidad en

⁴⁰³ Se ha interpretado la palabra hebrea ‘Elohim’ como Dios aunque existen varias teorías acerca de su significado. Muchos eruditos judíos y eclesiásticos consideran que Elohim es el plural de Elóah (Dios) y la *Enciclopedia Católica* explica que Dios tenía un nombre propio, Yahweh, y varios nombres comunes dentro de los que estaba Elohim. En la *Biblia* Elohim aparece con un sentido plural (Éxodo 12:12) y con un sentido singular (Ezequiel, 28:2), pero en versiones como la *Septuaginta* griega, la *Vulgata* latina, la *Peshita* aramea traducen Elohim como ángeles.

⁴⁰⁴ E. pág. 84.

⁴⁰⁵ E. pág. 83.

⁴⁰⁶ E. pág. 84.

⁴⁰⁷ E. pág. 90.

la realidad objetiva.»⁴⁰⁸. El río, el tiempo oscuro, el fulgor, la nave de exilio, el cuerpo que cambia y la hora incendiada son los espacios de búsqueda «donde tú mismo eres y te hallas», espacios que marcan el ritmo del espíritu en el silencio, un ritmo con una dirección vertical que no sigue el tiempo lineal sino que atraviesa la puntualidad del instante que perdura («exilado lamento de los astros»). El conocimiento divino llega al ser, «Ser simplemente»⁴⁰⁹, no es en el existir donde el ojo puede ver y el cuerpo envuelto en el alma cambiar periódicamente de lugar:

Y ya no existir: ser.
Como la estrella en su distancia.
Como la roca participa. Como el ángel.
Porque sólo queda este hontanar pleno y vibrante
cuando el cuerpo se aleja con el viento
y se sumerge en el rito solar que lo ha integrado.

El silencio gira en torno de la espiga.
La espiga asciende, palpa, escucha.
Y en el filo del exilio
la noche florece fervorosamente.⁴¹⁰

Sigue con la búsqueda de inmensidad en soledad, lejos del cuerpo donde se puede palpar el mundo iluminado: «Y la soledad ya es ribera extensa/ donde la noche avanza hacia los ojos/ como un bosque incendiado.»⁴¹¹. El alma en su pureza vive en Dios como la piedra que es sin vida porque vive en Dios. «Alabamos el morir en Dios para que nos restituya en un ser mejor que la vida: un ser en el que nuestra vida viva, en el que nuestra vida se convierta en ser»⁴¹². Este es el «hontanar pleno y vibrante», abandonarse al viento y cumplir el ciclo de la espiga para separarse del cuerpo y encontrar «en el filo» el crecimiento del fuego, del deseo de Dios. Así, hay que morir en Dios para vivir en él. El viento entonces retoma su papel de mensajero que cambia

⁴⁰⁸ Liscano, Juan. *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, pág. 24. Barcelona. Editorial Seix Barral. 1976.

⁴⁰⁹ E. pág. 91.

⁴¹⁰ E. pág. 85.

⁴¹¹ E. pág. 91.

⁴¹² Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 59.

periódicamente de lugar, del guía que nos empuja desde la frontera con lo inmenso hacia dentro como en *Distancia destruida* («Como viento hacia dentro avanza por la noche»⁴¹³). El viento transmite el conocimiento divino, es de nuevo el mensaje de la voz del silencio, «el viento arrastra las palabras»⁴¹⁴: «el viento relata/ lo que es sin tiempo y sin ribera»⁴¹⁵. A veces el viento se transforma en brisa para llamar a la oración («Pasa la brisa bajo un ala inerte/ humilde rezo de las horas»⁴¹⁶), a las olas y al fuego («En las playas meditan las fogatas/ que el viento aviva con su lengua»⁴¹⁷), y mostrar el camino de ascensión («y levemente, con la brisa, hacia el mar lo conducías/ bajo el ala de un viaje.»⁴¹⁸).

Ahora bien, el poeta cree haber recibido el conocimiento divino ya en el templo donde había contemplado la belleza de lo eterno y seguido el ritmo íntimo que permite al espíritu unirse con lo inmenso de su materia, percibir el velo del fuego, estar en Gracia. No obstante la incertidumbre persiste, la pregunta del silencio continúa corroborando que las rutas del amor («Mar. Desierto. Rutas para el amor/ y la plegaria, estelas sin origen/ en los últimos arcanos del silencio.»⁴¹⁹) que ha recorrido no le han dado la tranquilidad del que cree a ciegas en los pasos del silencio –del espíritu–:

Tras la noche lo rescatabas de un abismo de muerte
Con tu sonrisa de Koré rigurosa
Y levemente, con la brisa, hacia el mar lo conducías
Bajo el ala de un viaje. Algo que no era tuyo,
Que precedía tus pasos, siempre estuvo presente
En la abierta vigilia de los ojos:
Don encarnado, fruto. Ya te había visto
en un templo de columnas soleadas,
mas ahora no eres piedra vigilante,
ola subyugada ni estrella matutina:
*sin que tú lo sepas, la gracia en ti se cumple
y en la mano se entrega, casi imperceptible,

⁴¹³ E. pág. 83.

⁴¹⁴ E. pág. 90.

⁴¹⁵ E. pág. 86.

⁴¹⁶ E. pág. 91.

⁴¹⁷ E. pág. 90.

⁴¹⁸ E. pág. 87.

⁴¹⁹ E. pág. 93.

a las bestias del río. Pero **¿de dónde vienes?**⁴²⁰

Día tras día, el alma con la mar,
la noche en rumbo, esperaba
el vocablo de las fuentes, viajaba
por el espacio que en tus ojos se abría
musical hacia el alma.
Quizá era una plegaria lo que en él renacía
desde un fondo de fuego, desde otra ribera
como rosa que en la aurora se entrega
más allá del viento, donde el ángel combate.
Testigo de tu voz, contemplaba tu origen,
tu floración remota: de tan lejos venías
que en la noche te hallabas, inclinada
*en tu dulce alabanza, ofrecida
a la luz y en gracia transformada
por un claro saludo de mar y de distancia.⁴²¹

La pregunta entonces es la incertidumbre y esto no implica que no haya respuesta. Estos dos poemas que se suceden en el poemario -primero la contemplación en el templo, luego la incertidumbre y después el estado de gracia- son una muestra de ello. El poeta sabe que el silencio «hace surgir desde el fondo de esa herida que se abre hacia dentro, hacia el ser mismo, no una pregunta, sino un clamor despertado por aquello invisible que pasa sólo rozando.»⁴²² En el primer poema citado es el mismo pilar del templo, la Koré rigurosa y sonriente⁴²³ (piedra que sostiene y asciende), el que conduce al espíritu hacia el viaje de lo inmenso con la ayuda de la brisa que descubre

⁴²⁰ E. pág. 87. La negrita es añadida. El asterisco en el poema de nuevo señala una diferencia de las ediciones. En la *Obra poética* el verso aparece de la siguiente manera: «sin que tu lo sepas la gracia en ti se cumple».

⁴²¹ E. pág. 88. El verso señalado con el asterisco no está incluido en la *Obra poética*. Por otro lado la coma en el verso anterior después de la palabra “hallabas” tampoco aparece en esta edición de 1985.

⁴²² Zambrano, María. *Claros del bosque*, pág. 17. Barcelona. Seix Barral. 1977.

⁴²³ El término Koré, plural Korai (griego, *Κόρη* 'mujer joven'), es una tipología escultórica de la Época Arcaica de la Antigua Grecia que consiste en una estatua femenina en posición de pie. La versión masculina del mismo tipo se designa kurós. Esta estatua a lo largo del tiempo tuvo una evolución en su forma y en su uso, convirtiéndose en una figura de formas más suaves y redondeadas pareciéndose cada vez más a una columna como las cariátides.

ese ritmo siempre presente, el «don encarnado». Son los ojos los que escuchan el silencio espacial, los que perciben que no es la primera vez que miran esos pilares que dirigen hacia «las bestias del río». Los ojos ya han mirado «Tras la noche» su sustancia («Solo contra la noche el ungido se yergue/ como un árbol de fuego»⁴²⁴), el mismo fuego que potencia al alma abandonada al río, al viaje de la inmensidad y el segundo poema citado transmite ese estado de conocimiento: «Testigo de tu voz, contemplaba tu origen». La belleza de la entrega eterna y la perfección de la rosa vuelven a estar presentes para simbolizar el alma que, perpendicular al horizonte, está «en gracia transformada», se rinde ante «un claro saludo de mar» y se une a él. Una vez con Dios incluso el gusto escucha «un clamor luminoso en la piel del silencio.»⁴²⁵.

Sin embargo, aunque la incertidumbre de la pregunta persista⁴²⁶, la isla siempre está presente, la isla desértica –lo habitado- rodeada del mar –la inmensidad- donde desemboca un río caudaloso que ha estado marcando el ritmo íntimo a lo largo del apartado, el estuario que se funde con las mareas. En *Estuario* cada persona descubre su ritmo íntimo, es la imagen del haz de tiempo del silencio espacial, la unión del espíritu con la inmensidad:

Os hablo desde estuario donde las noches se sumergen
y su transparencia germina como un alba negra entre
las piedras.)

[...]

Cada cuerpo percibe su destino.
La sabia asciende lenta por el silbo del mundo
y en las fronteras del desierto las cisternas construyen
un vocablo secreto, nunca presentido.⁴²⁷

La isla es la dicotomía de la naturaleza del espíritu, su materialidad. Siempre está presente el límite rodeado de lo inmenso que puede ser una frontera, la orilla del río o del día, los labios, el umbral...un límite que marca la transformación en un ciclo infinito, un estado sin formas donde la materia y el espíritu se funden en el ser, en la

⁴²⁴ E. pág. 84.

⁴²⁵ E. pág. 92.

⁴²⁶ La incertidumbre de la pregunta que se aprecia claramente en el poema *Lo Fatal* de Rubén Darío.

⁴²⁷ E. pág. 89.

belleza del vacío de la nada que contiene al ser. Pero esta presencia constante de la isla en el peregrinaje a Dios –Elohim- es también la vuelta a la tierra de Obregón que refleja su necesidad de encontrar amor en comunidad:

(En un lugar puro y desierto
el silencio encarnó la plenitud del río
y en ninguna otra isla pudo tu deseo
encontrar mejor morada ni renacer
tu voz con igual transparencia
en la orilla del día.)⁴²⁸

En estos versos el espíritu toma la forma del río y renace en el mar, se funde con lo inmenso, con «Tu voz» que es el alma que brilla con la transparencia de la luz del final de la noche y el principio del día. Así vuelve a la tierra para interiorizar que es parte de todo y que surge de la nada. Quiere despojarse definitivamente del cuerpo, ha terminado el viaje en el interior del cuerpo que ya es un «rumor maduro», un límite sin tiempo «con la misma voluntad en los labios/ como si sólo fueses lo que el viento relata»⁴²⁹. El poeta sabe que le espera otro viaje que perdura en el instante puntual, un viaje «en la altura del día»⁴³⁰ donde se esté en Gracia, por eso quiere morir:

Despojado, el cuerpo palpa el mundo,
Los pasos se hacen tiempo
Y la soledad ya es ribera extensa
Donde la noche avanza hacia los ojos
Como un bosque incendiado.⁴³¹

Sin embargo, para despojarse del cuerpo definitivamente, Obregón sabe que le falta vivir la humildad de la espera, por eso observa la naturaleza que se repliega sobre sí misma. Contempla el mar que viene y va indiferente y las rocas impenetrables, el

⁴²⁸ E. pág. 86. El cuarto verso de esta segunda estrofa citada es diferente en la edición de 1985: «encontrar mejor morada y renacer».

⁴²⁹ Esta cita y la anterior están tomadas de E. pág. 86. El verso de la última cita tiene una variación en la *Obra poética*: «como si solo **fuese** lo que el viento relata».

⁴³⁰ E. pág. 91.

⁴³¹ *Ibid.*

desierto vacío e insondable («Y el peregrino avanza entre las dunas/ volcado ciegamente en al liturgia»⁴³²). Busca vivir ese interior porque «No somos nada frente a tanta existencia cerrada sobre sí misma. Y de este sentirnos nada pasamos, si la contemplación se prolonga y el pánico no nos embarga, al estado opuesto: el ritmo del mar se acompasa al de nuestra sangre; el silencio de las piedras es nuestro propio silencio.»⁴³³. Quiere ver y ser la llama. Habla de una existencia cerrada en sí misma como la que se aprecia en el mándala de Böhme donde las dos mitades se dan la espalda como reflejo de la incapacidad de ver el mundo del alma, pero si el rayo ilumina de igual forma las cuatro partes su naturaleza se transforma en una fuerza que asciende hacia la luz, «la floración solemne del silencio»⁴³⁴.

5.2.2.4. “El tiempo contemplado”.

Una vez el espíritu se ha liberado y vive la unión con el alma el ser recibe el don de la Gracia y, por tanto, el conocimiento divino. «Ya por un leve, fácilmente inadvertido instante, el encuentro se verifica; sería cosa de llamarlo revelación, por mínimamente que sea, chispa encendida de la revelación que todo ser escondido apetece. (...) apetito del ser, la de darse en la luz que lo revele, que lo sostenga y, más todavía, que lo sustente, como si fuera su alimento»⁴³⁵. Puede ver el velo de fuego y percibir el mundo del alma, vivir en paz en esa inmensidad que ha buscado, renacer. Pero este estado es un instante de belleza recuperada que no permanece y en el abandono deja un vacío que revela el conocimiento del alma embargada por la contemplación y amor de Dios. Después de esta vivencia queda la nostalgia y esta sensación de desasosiego –tiempo contemplado- invade esta etapa del viaje del poeta:

Entre pilares y espigas doradas,
las diminutas manos de la lluvia
trazan y cantan la canción transida
que arrulla la rosa y baña el recuerdo.

⁴³² E. pág. 93.

⁴³³ Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*, pág. 153. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1981.

⁴³⁴ E. pág. 93.

⁴³⁵ Zambrano, María. *Claros del bosque*, pág. 29. Barcelona. Seix Barral. 1977.

Exilio fue la voz desde las torres:

Sólo queda este espacio que es ausencia,

floración impalpable de cenizas.⁴³⁶

Por eso recuerda los días del monje «entre pilares», la lluvia que es el idioma que moja a los labios que ahora «cantan la canción transida», la canción angustiosa que adormece a la rosa e invade el recuerdo del renacer de la espiga. El poeta intenta recuperar esa soledad en el silencio («Se recorre el silencio en cada cosa»⁴³⁷) que ve la llama, sufre con la ausencia de la tranquilidad de la unión que sí se sentía en “Peregrinaje: Elohim” donde la floración era la majestuosidad del silencio y no los restos impalpables de la ascensión. La angustia entonces viene de vivir la transformación de la muerte sin morir físicamente porque no se soporta el vacío de la inmensidad y

parece imposible todo proseguirse ante la muerte, dentro de la muerte, en la muerte misma, sin morir. Impenetrable, absoluta, la muerte ha tomado posesión del que queda aquí de este lado, mas dejándole sin lugar, sin cabida en hueco alguno. Y así la pálida certeza de que aquél que se ha ido, sin dar señal desde su allá, vaya a ser en ese allá concebido nuevamente, arroja como su sombra a éste que aquí ha quedado que sea él, el inconcebible. La muerte, como todo lo inconcebible, hace así con el que la contempla.⁴³⁸

El contemplar de la muerte es el tiempo contemplado que se encuentra en sus poemas. El tiempo vertical se convierte en el deseo de la luz, la espera en la tierra para renacer, fulminar el cuerpo:

Mortal cae en el día la honda luz del silencio.

El sol clava su fuego sobre el cuerpo desnudo

y en los guijarros brilla más antiguo que ellos.

Soledad en las rocas, en los ojos que esperan.⁴³⁹

⁴³⁶ E. pág. 110. La negrita es añadida.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Zambrano, María. *Claros del bosque*, pág. 134. Barcelona. Seix Barral. 1977.

⁴³⁹ E. pág. 98.

No se trata de un tiempo que no satisface la voluntad del alma sino de un tiempo que llena los ojos -los sentidos internos- de un mar que con las olas sacude las pasiones refrenando el odio que causa una gran pena en el interior de su ser: «No es el tiempo insaciable/ lo que inunda los ojos, es el mar combatiendo/ la violencia del odio que desgarrar su seno»⁴⁴⁰. Mientras en “Peregrinaje: Elohim” los ojos «Tras la noche»⁴⁴¹ percibían la profundidad de la liberación de la muerte en “El tiempo contemplado” escuchan «Tras el mar un clamor de soles rigurosos»⁴⁴², el grito severo y cruel del recuerdo del final del día, de la proximidad de la muerte. Así, el tiempo horizontal es la vivencia en vigilia de la inmensidad. De nuevo el mar, el Mediterráneo, marca la espacialidad del tiempo inabarcable que el poeta anhela: «Miro tu tiempo horizontal y puro»⁴⁴³. La sed de inmensidad está presente en el mar donde se quiere transformar, el mar que navega el pescador sin saber que recorrerá el silencio:

[...] Muere el tiempo en las manos
de un pescador que arregla las nasas y las redes
en la cala bruñida. Mañana, cuando zarpe,
hará rastros de siglos en el ancho silencio
y su cuerpo bronceado se combará en el alba
roído por un sueño de espuma y de gaviotas.⁴⁴⁴

Una muerte que se mantiene en el transcurso de la vida que está roída precisamente por esa muerte («roído por un sueño de espuma y de gaviotas.»). La muerte transformadora entonces se da al ensamblar las dos dimensiones: el haz de tiempo que sólo es ritmo y permite vivir los espacios del silencio espacial. Sumido en la nostalgia y la ansiedad de la espera el poeta siente no recuperar ese espacio y se refugia en la otra muerte, la muerte física, esperando ser concebido nuevamente:

[...] Sumido en su añoranza,
por el Clot baja el tiempo huyendo con hondura
Hasta el umbral del alma. El ojo mira y reza.

⁴⁴⁰ *Íbid.*

⁴⁴¹ E. pág. 87.

⁴⁴² E. pág. 99.

⁴⁴³ *Íbid.*

⁴⁴⁴ E. pág. 100.

Quizás el ciego muere en la casa del río
y su perro, en el huerto, huele a Dios sin saberlo.⁴⁴⁵

El tiempo ahora recae sobre el cuerpo y lo fulmina, transcurre velozmente por las calles hasta encontrar la entrada de la casa del río, «el umbral del alma». El hombre que ya no puede ver mira y se dirige a Dios y su perro, el ser irracional, siente la presencia tranquilizadora de Dios en la muerte que el poeta espera volver a encontrar. Una tranquilidad que se admira en el ciprés mudo que como la torre vertical guarda la tranquilidad en los cuerpos abandonados bajo tierra

El ciprés enciende la oración verde
de un antiguo rezo, y el cementerio
guarece paz canora, espigas, flores
que renacen bajo un rumor de fuentes
escondidas, de pájaros que duermen.⁴⁴⁶

Pero que también se encuentra en el olivar que echa raíces firmemente entre las rocas en el descenso de un cerro que permite el paso de un lado a otro de la sierra:

⁴⁴⁵ E. pág. 101.

⁴⁴⁶ E. pág. 103. Cómo no recordar el poema del poeta español Gerardo Diego (1896-1987), “El ciprés de Silos” (1924):

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas al cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño,
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas de Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi señero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,

como tú negra torre de arduos filos.
Ejemplos de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.

En el collado que cae hasta las rocas
arraiga el olivar sus lentos años.
De la mar viene un viento tan profundo
y tan libre que en él perdura el día.⁴⁴⁷

El olivar es la recompensa de la fuerza de la purificación, la paz de lo que perdura fértil al final del diluvio⁴⁴⁸, por eso es libre y en él se mantiene el día.

Obregón entonces expresa su angustia en la espera de su último suspiro que lo desprenderá de la tierra («La espera está en la tierra, la carne está en el siglo»⁴⁴⁹) con humildad –con paz en el alma–, sumido en la escucha del adiós que balancea como el oleaje del mar hacia la inmensidad:

Miro el mar soñoliento y la campana
recién llegada de la tarde suena
con un redoble azul sobre los hombros.
La tierra se desgozna a cada paso
entre nubes y olivos que agonizan.
Aquí muerde la muerte la cal viva
y una torre de altiva soledad
se alza en las rocas. Entre secos cardos
el surco espera bajo un cielo mudo,
espera el tiempo para mucho olvido.
Cuando pasa un labriego y me saluda
con ademán de campo que bosteza,
entra el calor hasta el fondo del alma
y allí se posa cual siniestro buitre.
Más atrás, hacia ayer se va la vida
y roja se clava la hora mortal
sobre glebas de arcilla endurecida.
Con el viento solano que me lleva,
en los enormes yunques de los montes

⁴⁴⁷ *Íbid.*

⁴⁴⁸ Hay que recordar que en las tradiciones judías y cristianas el olivo es el símbolo de la paz porque al final del diluvio la paloma de Noé trae un ramo de olivo.

⁴⁴⁹ E. pág. 101.

templa el destino su feroz martillo,
y la luz derrotada de la tarde
hacia la mar se aleja con las fuentes,
dejando su murmullo en los pinares.
Así será lo que se espera: recio,
yermo el campo, y al lado del camino,
el apacible adiós de las esquilas.⁴⁵⁰

Frente al mar, como la roca, se alza una torre erguida, elevada y solitaria que dibuja a su vez el plano vertical que perpendicular al surco, a «las glebas de arcilla endurecida» y al «mar soñoliento» une la tierra con «un cielo mudo» que no permite a la nube dar sombra al olivo y tiñe la tierra con esa «luz derrotada de la tarde». En esta intersección de planos hay un haz de «tiempo para mucho olvido», una puntualidad que es la contemplación del calor que se posa como un «siniestro buitre» en el fondo del alma, una mordedura que se clava sobre la cal, sobre los hombros («El tacto se calcina abierto sobre las piedras/ y hondamente gravitan las horas bajo el polvo.»⁴⁵¹), como una campanada se redobla sobre el campo casi vacío y abrasado. Es la contemplación de la muerte, del «Día vertical, nulo de esperanza»⁴⁵² que observa cómo el destino tensa en sus montes el «feroz martillo», un día que sólo espera perderse en el mar, renovarse como la fuente, que espera «la hora mortal» (la noche donde «actúa la luz divina, que oculta todas las luces. Lo que buscamos en las criaturas es todo noche.»⁴⁵³) anunciada por el viento que sopla de donde nace el sol, un murmullo que convoca al tranquilo adiós del mundo, el tiempo contemplado. La isla (Formentera) ahora es un recuerdo constante del encuentro místico («El mundo muere en una paz dorada.»⁴⁵⁴) y sus muros acallan los sentidos («Muros de cal ahogan el sonido»⁴⁵⁵) acrecentando la nostalgia («Los párpados esperan que las horas los vengzan/ con su fardo profundo.»⁴⁵⁶). La herida del que sólo vive para el encuentro con la inmensidad se revela como el deseo

⁴⁵⁰ E. pág. 102.

⁴⁵¹ E. pág. 104.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 89.

⁴⁵⁴ E. pág. 105. En este poema hay una diferencia entre las ediciones. En la de 1985 parece que en las páginas 105 y 106 hay un solo poema largo, mientras que en la edición de 1961 no queda claro si es un mismo poema o son dos diferentes.

⁴⁵⁵ E. pág. 104.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

que carcome el interior ante la espera, «Pues si el hombre quiere ser verdaderamente pobre debe mantenerse tan vacío de su voluntad creada como hacía cuando él todavía no era.»⁴⁵⁷:

Y así, cuerpo entero hacia Dios irme del mundo
por una senda unánime y profunda,
de par en par el alma proyectada.⁴⁵⁸

No es de extrañar que rinda tributo al maestro San Juan de la Cruz, a su *Soledad sonora* que es el ejemplo de firmeza en el amor porque persevera en la espera ya que «Hay un algo en el alma de donde fluyen el conocer y el amar, que ni conoce ni ama como lo hacen las potencias del alma. Quien lo conoce [ese algo], conoce en qué consiste la bienaventuranza. Ese algo no tiene ni un antes ni un después y no espera nada por venir, pues no puede ni ganar ni perder nada»⁴⁵⁹. San Juan de la Cruz es el ser que alcanza paso a paso la cima que es la unión gozosa con Dios («Solía irse del cuerpo cuando amaba/ irse de torre y nube sin contorno/ para escuchar el vuelo de un instante»⁴⁶⁰) y que pudo transmitir la sensación de ese goce poético que tanto persigue Obregón y que no alcanza:

Ya no había distancia en su pupila.
Supo ser noche y perdurar de hondura.⁴⁶¹

Supo ver la luz en la noche que es Dios porque «Cuando el alma es ciega y no ve nada más, entonces ve a Dios y es necesario que así sea. Un maestro dice: en su pureza más alta, el ojo, en donde no tiene color [en sí mismo], ve todos los colores;»⁴⁶².

⁴⁵⁷ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 76.

⁴⁵⁸ E. pág. 105.

⁴⁵⁹ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 78.

⁴⁶⁰ E. pág. 108.

⁴⁶¹ E. pág. 109.

⁴⁶² Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 92.

5.2.2.5. “Domingo”.

Después de sumergirse en la nostalgia sólo se puede seguir viviendo en la espera y en “Domingo”, el día del Señor⁴⁶³, Obregón manifiesta sus ansias de ser sólo espíritu. El poeta se siente encerrado en el cuerpo y continúa su deseo de escuchar de nuevo el mensaje del silencio:

Quieta la noche, del aire apenas viene
un sonido cansado de barcos que se alejan
y hogares donde se ama, un sonido
que crece hacia adentro hasta tocar el alma.
Giran las sombras, voy hasta mí mismo,
me persigo y elevo las palabras.
Esta noche de ascuas enlutadas, me basta
la pupila en la celda donde fumo
una pipa de hartura y de deseo
y luego, respirar un hondo espacio
salir del tiempo, estar bajo otro cielo.

Basta el viento y poseer su origen.
Aquí, sin nadie, entre estos muros.⁴⁶⁴

En la añoranza del espacio de silencio, del recogimiento de la celda de los primeros cuatro versos, hay desesperación en el sufrimiento («fumo/ una pipa de hartura y de deseo») de los siguientes versos y no la tranquilidad del que busca en el tiempo inconsumible. Dentro del silencio espacial ya no se escucha el mensaje del encantamiento, el poeta no puede volver a habitar los espacios donde recibió el conocimiento para la alianza con el alma. Busca encerrarse «entre estos muros» para encontrar la soledad y elevar la plegaria muda que une al cielo y la tierra en medio de los pilares verticales («Basta el viento y poseer su origen./ Aquí sin nadie, entre estos muros.»). Busca volver a «respirar un hondo espacio/ salir del tiempo» y así escaparse

⁴⁶³ El nombre 'domingo' proviene del latín *dies Dominicus* (día del Señor) debido a la celebración cristiana de la Resurrección de Jesús.

⁴⁶⁴ E. pág. 115.

del verdadero encierro que es su cuerpo que no permite que su espíritu y el alma sean uno para reencontrarse con Dios. Es tanto el afán de morirse, la angustia de saber que es el domingo el día para recibir la marca de Dios

y que un humo de estiércol carcoma los minutos
poco importa en domingo si no yerra.
Con él estoy y juro que no importa
que el día se pudra, que el ojo en vano se desgaste.⁴⁶⁵

que olvida la enseñanza de la tierra, el “estar-ahí” formando parte del todo contemplando sin pánico el ritmo del mar que es el de nuestra sangre porque «La quietud bajo ella es indispensable. La quietud que no consiste en retirarse sino en no salirse del sufrir que es padecer. En este padecer el ser se despierta, se va despertando necesitado de la vida y la llama.»⁴⁶⁶. En el padecer de la tierra también se encuentra la estela de la belleza de la inmensidad. Ahora bien, la espera es el encierro que no permite al exiliado continuar con su viaje como sí lograba en *Distancia destruida*⁴⁶⁷:

No pregunte el de fuera: el que aquí espera
que excave y atestigüe, que al párpado le baste
el ritmo sideral que lo golpea.⁴⁶⁸

Por eso el padecer que despierta al ser no es vivir en el recuerdo de lo perdido como le ocurre a Obregón, sino que supone vivir una resaca emocional con la humildad para aceptar que la espera es parte de la muerte porque después de experimentar la unión con el alma no se puede sentir igual,

El corazón se adentra
con un latir hambriento que busca lo que ama.
Espera el pan y alguien me llama y se despide.
“Hoy es domingo”, dice el eco.

⁴⁶⁵ E. pág. 116.

⁴⁶⁶ Zambrano, María. *Claros del bosque*, pág. 57. Barcelona. Seix Barral. 1977.

⁴⁶⁷ Vid. apartado 6.2.1.2. El final del viaje: la alianza.

⁴⁶⁸ E. pág. 116.

Lejos, mueren los perros ladrándole a la luna.⁴⁶⁹

Queda una cicatriz como un sufrimiento continuo en la contemplación de las transformaciones ajenas, en la duda del que experimenta con espera y lanza «la pregunta incendiada en la garganta/ como si toda la carne en ella se empozara»⁴⁷⁰ porque luz y plegaria están encerradas en los muros de la pregunta (la garganta, el cuerpo), en el desaparecer de la noche que contempla sin esperanza de cambio:

Tuerce la noche otro recodo
y agoniza una luna inverosímil
como blanco conjuro que me acecha.⁴⁷¹

Sin embargo este sufrimiento, este ruego encarecido a la noche que transforma también puede enseñar a renacer en la agonía:

¡Tanto mundo sin cuerpo ni habitante,
tanta huella mortal en esta noche!⁴⁷²

No obstante “Domingo” para Obregón es la muestra de que su “estar-ahí” es insoportable, no puede resistir más su cuerpo que se convirtió en un hueco para el alma, un nudo agónico en la garganta que sigue preguntando sin respuesta, con el miedo del que ha perdido la visión de la llama:

[...]Y así, brujo en la tarde,
pregunto en las iglesias bajo viejas campanas
que rasgan el silencio, trashumante sin tregua
por un país maldito donde Cristo agoniza
al fondo de la carne, y sigo y me santiguo

⁴⁶⁹ E. pág. 117.

⁴⁷⁰ *Íbid.*

⁴⁷¹ E. pág. 119.

⁴⁷² *Íbid.*

y cruzo lentos puentes sobre mi antigua muerte,
para siempre iniciado al odio soberano.⁴⁷³

Esta es la angustia que acompañó a Obregón también en vida y es posible que el rechazo en los monasterios –una experiencia real que vivió el poeta- acabara con su esperanza de una muerte en unión con Dios y potenciara su decisión de deshacerse del cuerpo por medio del suicidio. En todo caso el poeta en estos versos busca desesperadamente volver a recorrer los caminos de transformación («y cruzo lentos puentes sobre mi antigua muerte»), buscar el recogimiento del silencio en la iglesia, en el sufrimiento de Cristo en la carne que le permitió liberarse de ella.

Dentro del sufrimiento de la espera, en el padecer, la contemplación ha cambiado y también la visión del ojo. El ojo que contempla ya no está ciego, quiere hacerse ciego para poder ver («me basta/ la pupila en la celda donde fumo»⁴⁷⁴), acallar los sentidos para ver con los ojos internos. Los ojos simbolizan la necesidad de sentir el ritmo íntimo para penetrar en la puntualidad de lo eterno: «que al párpado le baste/ el ritmo sideral que lo golpea.»⁴⁷⁵. Este parpadear es un intervalo de luces y sombras, la alternancia del día y la noche, pero no la visión de la luz que brilla sobre todas las demás, la luz divina que oculta las demás luces como lo hace el sol y que Obregón plasma en el verso «el ojo contra el sol»⁴⁷⁶. La tarde que en apartados anteriores del poemario implicaba la esperanza del final del día, de la llegada de la noche donde es posible la alianza, en “Domingo” «Pesada cae la tarde sobre mis hondos ojos»⁴⁷⁷, ya no libera, pesa. Los ojos se convierten en la contemplación de la distancia que hay con el encuentro con Dios. La luz inmensa que recuerda la llama, el fuego que penetra en el intelecto y que emerge fuera del alma se aleja en los muelles como una campana, «como un doble lamento de distancia/ que tiende alas de mar sobre los ojos.»⁴⁷⁸. La propia inmensidad disuelve la llama, la capacidad de ver la luz en donde el alma escapa a todas las luces, la capacidad de ver la nada.

⁴⁷³ E. pág. 118.

⁴⁷⁴ E. pág. 115.

⁴⁷⁵ E. pág. 116.

⁴⁷⁶ E. pág. 117.

⁴⁷⁷ E. pág. 118.

⁴⁷⁸ E. pág. 119.

5.2.2.6. “Cantos”.

Los cinco cantos de la etapa final del poemario retoman el tono de liturgia católica para recordar la idea de Obregón de que el fin común de todo ser humano es alcanzar la inmensidad. Después de la angustia del poeta viviendo la espera parece que puede enfrentarla recobrando la fe desde la paz de haber vivido en unión con el alma. Cada canto se centra en una reflexión diferente lejos de la ansiedad por morir y retoman el sentido de la geografía espiritual que ha ido trazando Obregón en *Estuario* desde su ritmo íntimo. Los ojos («hincó de nuevo el ojo en la simiente»⁴⁷⁹), la luz («buscando con hambre insaciable/ el pan de luz secreta que el poniente anuncia en/ la espiga»⁴⁸⁰), la tarde («tardes de contemplar callado»⁴⁸¹), la noche («Desde la noche, al filo de la carne,/ el hombre lanza su honda hacia le destino, reza,»⁴⁸²), el mar («como ese mirar el mar que nunca acaba»⁴⁸³), el río que atraviesa todos los cantos, el fuego («comenzáis a descubrir/ que debajo del deseo de los ríos/ fluye otro río de riguroso fuego»⁴⁸⁴), el viento y el árbol («Entregado a un simple transcurrir/ anuncia el viento una epifanía de árboles sonoros»⁴⁸⁵) entre otros símbolos vuelven a estar presentes para construir los espacios de inmensidad dentro del silencio espacial.

Así el primer canto está envuelto de nuevo por la vivencia de la unión con el alma, la sensación de ser iluminado esta vez después de la espera y entender que el humano forma parte de la tierra («Todo es raíz, lamento...»⁴⁸⁶) y, por tanto, que el cuerpo es también camino hacia el conocimiento:

No que el hombre bajo el vigor
de los coros del viento nada sea;
es él quien atestigua y se remonta
en el oscuro devenir hasta su origen,
pero su voz fue engendrada del polvo

⁴⁷⁹ E. pág. 128.

⁴⁸⁰ E. págs. 123 y 124.

⁴⁸¹ E. pág. 127.

⁴⁸² E. pág. 129.

⁴⁸³ E. pág. 125.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ E. pág. 123.

⁴⁸⁶ E. pág. 124.

y sus ojos están ligados a la carne y al humo,
siempre separados de la ardiente noche
que tanto aman y desean, [...] ⁴⁸⁷

En estos versos Obregón contrapone la doble naturaleza del ser humano. Por un lado es el ser que afirma lo sagrado, el que puede llegar a ser su origen al unirse con lo eterno. Por otro lado su voz está «engendrada del polvo», es un ser caduco que mientras esté ligado a la carne no podrá unirse definitivamente con lo inmenso. Sin embargo esta contraposición no es tajante, es decir, ser caduco tiene el privilegio de que siempre hay un proceso hacia la muerte, el «eres polvo y al polvo tornarás.» ⁴⁸⁸, la posibilidad de un cambio interior profundo que permite momentos puntuales de lo eterno:

demasiado poseídos por nuestros propios miembros,
sin saberlo, colmados y tardíos, en Él nos renovamos
con el caer del día y las aves que pasan. ⁴⁸⁹

Por eso no es que «bajo el vigor/ de los coros del viento nada sea». El alma rodea al cuerpo que es espíritu y entonces por la vía del amor se puede facilitar la unión con el alma:

[...] Y nosotros,
cerramos los ojos hacia el fuego de adentro
que la sangre alimenta y en el umbral esperamos
el idioma callado, la gran fuente de luz
que nos dirá algún día: “Este es tu reino,
tu hontanar perdido, aquí las aves duermen” ⁴⁹⁰

De nuevo está presente el ojo que se cierra para no ver, para sentir el ritmo íntimo («la sangre alimenta») y que los sentidos internos salten sobre el pensamiento y

⁴⁸⁷ E. pág. 123.

⁴⁸⁸ Cfr. *Génesis*, 3-19.

⁴⁸⁹ E. pág. 124. En la *Obra poética* la palabra “Él” aparece en minúscula.

⁴⁹⁰ E. pág. 123.

se pueda escuchar el silencio –«el idioma callado»-, ver «la gran fuente de luz» que es el fuego puro que no brilla. Desde este fuego interno, desde el amor del alma que «está totalmente en cada uno de los miembros»⁴⁹¹ y que es el umbral de la unión con Dios, se escucha el mensaje del conocimiento que ofrece la certeza de la experiencia vívida de lo inmenso, de habitar el nacimiento de las aguas donde las aves duermen. La unión que es el final del viaje a la inmensidad porque ésta se adentra en el ser y lo transforma. Una inmensidad que es «como ese mirar al mar que nunca acaba/ sin poder definir lo que en *nosotros deja/ tras su rezo solar y su azul infinito»⁴⁹². Así, el mar y el desierto son testigos del más alto grado de profundidad y transmiten al ojo la sensación de inmensidad que impulsa a su búsqueda:

Hacia otra amplitud, hacia otra comarca
nos guía el viento cuando el eco del desierto
cabe en la mirada, honda luz
que la tarde abandona en nuestras frentes,
[...]
Y ya en la ribera, cuando el destino golpea la sangre,
los cascos de un caballo recuerdan otro viaje,
más atrás de la infancia, hacia la Noche...⁴⁹³

El eco del desierto que trae el viento es la voz que resuena con más nitidez en el desierto porque ha penetrado en la nada para encontrar la plenitud de la «honda luz». Es el espíritu que se ha abandonado en lo inmenso y espera a la orilla de esa inmensidad –el mar- salir de sí, engendrar en esa nada común el sentir de lo sagrado que es el pulso de una voluntad de Dios que pertenece al alma y la dirige al final del viaje, «hacia la Noche».

En el segundo canto se aprecia de nuevo la evidencia del espacio en que está sumergido el poeta, el silencio espacial donde emprende la búsqueda del conocimiento por el viaje a la inmensidad. Se dirige de nuevo a los espíritus para que experimenten el sentir liberador que viene desde adentro, desde la senda del fuego que forja el espíritu:

⁴⁹¹ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006, pág. 89.

⁴⁹² E. pág. 124. El asterisco señala una diferencia entre las ediciones. En la de 1985 en vez de nosotros el verso contiene “otros”: «sin poder definir lo que **otros** deja».

⁴⁹³ *Ibid.*

Siempre he escuchado en su ardiente llamada
vuestro clamor profundo. En el abismo
de cenizas malditas ningún vocablo basta
para nombrar lo que la Noche incendia
y vosotros, testigos, comenzáis a descubrir
que debajo del deseo de los ríos
fluye otro río de riguroso fuego,
un río ya sin tiempo, doblegado en los mares
como si su fluir sólo fuese larga paciencia
bajo un alba secreta, plena de lo que es
y de un verde silencio. [...]⁴⁹⁴

Desde el primer verso el poeta escucha «su ardiente llamada», la voz profunda de la pasión de ánimo que invita al lector a sumergirse en los estratos del silencio espacial. Una vez dentro los testigos –los espíritus- penetran en la inmensidad de la noche y descubren el fuego que ésta enciende, un fuego que no sólo invita al cambio como el ritmo continuo del fluir del río sino que es «un río ya sin tiempo». Un río que ya ha desembocado en el mar, se ha alimentado de su inmensidad y ha vuelto a fluir desistiendo de ser solo mar para volver a su camino de río. Así renace «bajo un alba secreta» con un fluir nuevo, el fluir de la «larga paciencia» que contiene el conocimiento del «verde silencio».

Una vez más la importancia de los ojos vuelve a estar presente, de ver con los ojos internos, los ojos de la contemplación y el intelecto que permiten una meditación profunda de la vivencia del silencio espacial ya que sólo en el interior de cada uno se ve el fuego, «¡Adentro! ¡Qué abundancia de fuego!»⁴⁹⁵, se escucha su silencio:

[...] Sois un llegar sin irse,
trasformando, calcinando días y torres
con un mirar baldío, sin espera,
un fervoroso canto, pero vuestra voz
sólo puede llegarnos cuando el ángel nos ciega

⁴⁹⁴ E. pág. 125. La negrita es añadida para resaltar el espacio del poema, el silencio espacial donde cada persona –espíritu en este caso- recibe el conocimiento íntimo.

⁴⁹⁵ *Íbid.*

y los ojos, en el fondo, en las últimas playas,
perciben sedientos vuestros grávidos pasos.⁴⁹⁶

Los ojos ya ciegos perciben ese nuevo fluir («llegar sin irse») de los ríos que abrasa como el fuego. Unos ojos de mirada no labrada que no espera. Ya no hay ansiedad en la larga espera del sentir divino, sólo paciencia y constancia con la certeza de la salvación porque se ha experimentado el vacío de la belleza de unión con el alma, «[la gracia], momentánea iluminación de los sentidos en aprehensión de la belleza [y que] es dada o reside, mediante conformaciones y procesos anímicos desconocidos, en la persona misma.»⁴⁹⁷. La Gracia entonces rescatará el alma aunque Dios no esté siempre presente y el final del viaje a la inmensidad dependerá no de la unión con el alma porque ya se ha alcanzado, sino de renacer tras la muerte del cuerpo y llenarse de inmensidad:

[...]Pero Dios
aún no es vuestro y desandado el destino
lucháis contra la muerte, no para que algo
se cumpla,
-ya el viaje es estuario, ya el fruto es ofrenda-
sino para que el cuerpo, como un actor sonámbulo,
regrese y participe del saber luminoso.
Vuestra más alta misión fue poseer, despojados,
la intensidad del río; pero ahora ¿qué gozo,
qué poseer os queda? Esperáis el júbilo del santo,
el fulgor de sus ojos,
y que al fin, poderoso
de hallazgos,
el imperio del ángel desde el fondo os rescate
e invada vuestra carne expectante en las playas
del tiempo...⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ *Íbid.*

⁴⁹⁷ Liscano, Juan. *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*. Barcelona. Editorial Seix Barral. 1976. Pág. 28.

⁴⁹⁸ E. pág. 126.

El poema sigue atravesado por el río que ha vuelto a brotar del estuario, un río que es un espacio de búsqueda del propio espíritu que fue «partícipe del saber luminoso», que experimentó el goce de la belleza y pudo ser alma, sentir con las potencias del alma desposeído de los sentidos del cuerpo. El espíritu ya no espera con nostalgia ese momento de gracia porque sabe que regresará pero desde otro recorrido (ritmo: «ya el fruto es ofrenda»), desde otro saber del cuerpo que aún tiene mucha inmensidad que contemplar «expectante en las playas/ del tiempo...». El motor de este viaje es la Fe, el amor que es otro fuego. Sin ser firme en la creencia no se logra una constancia en la búsqueda de inmensidad, no se puede ver el fuego interior ni acercarse al mundo del alma porque no se ve espiritualmente. La Fe guía por los caminos internos y este es el mensaje del tercer canto, lo que ha intentado transmitir el poeta como guía al espíritu del lector:

Toda luz sobra si la fe que nos guía
no colma nuestro viaje. Más allá de la nieve
está el fuego que en el fondo crepita, tutelar,
para los ojos que miran hacia adentro⁴⁹⁹

En este canto se observa la reflexión del poeta sobre la pérdida del paraíso. Esta pérdida no fue a nivel de placeres del cuerpo sino la constante presencia del fuego, su sentir por dentro y recuperar este estado es la misión del humano desde entonces. Habla de la llegada del pecado y de la falsa idolatría a los placeres. Hay que perseguir el misterio de los caminos interiores, penetrar en el silencio espacial para conocerlos y escuchar la voz del silencio:

No un simple paraíso donde el cuerpo fuese
el dios de sus placeres, sino un estar *dentro
de lo que siempre es río, la delicia misma
que desde el centro estalla, florece y se despliega.
No otra cosa perdimos y ahora sólo quedan
cenizas y ascuas en las manos del ángel
que desde un nuevo umbral nos invita a gustar
del misterio,⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ E. pág. 127.

También se abre el poeta a una nueva visión de la espera como el momento de prueba de Fe en la búsqueda divina, un estado a ojos cerrados sintiendo la tierra, aprendiendo su paciencia en el tiempo eternamente puntual donde surgen las preguntas y se siente el amor:

La criatura es pregunta: la espera,
el vuelo pensativo de alguna hoja que cae
en la visión dorada, dejando más acá de los ojos,
lo imposible y lo arcano; y que no sea
la puerta estrecha que se abre y nos despide,
porque aquí, con la paciencia de la tierra,
está la misión de nuestras horas.⁵⁰¹

La pregunta surge cuando se ha escuchado el silencio espacial, no hay duda porque hay fe en el ritmo íntimo que guía. Así la espera no es la visión de un solo momento eterno, el atravesar «la puerta estrecha que se abre y nos despide», sino la contemplación de ese instante «de alguna hoja que cae», la contemplación de la belleza que renueva («la visión dorada») porque su percepción es la vivencia fuera de sí. Si en la espera no hay paciencia no se puede ver el hontanar de las plegarias de los astros. Queda sólo la visión externa de la tierra sin descubrir que el lenguaje de Dios, el silencio de fuego, es la voz que se escucha al sentir con todos los canales abiertos, la voz de nuestro ritmo íntimo y, por tanto, posee nuestro lenguaje:

Dios cubre de eternidad nuestra pupila
y su silencio de fuego posee nuestro lenguaje,
mas el hombre, en tensión rebelde,
sólo espera que los ojos, cual pájaros de exilio,
se adentren voraces en la hondura del viento
tras los astros que queman su plegaria en la noche.⁵⁰²

⁵⁰⁰ *Íbid.* El asterisco de nuevo señala una discrepancia entre las dos ediciones. En la de 1985 en vez de dentro el verso contiene la palabra “adentro”: «el dios de sus placeres, sin un estar **adentro**».

⁵⁰¹ *Íbid.*

⁵⁰² E. pág. 128.

Este sentir del ritmo es el camino de encuentro con el silencio de fuego, es el conocimiento desvelado en el silencio espacial, pero no la sabiduría divina

«Pero nada sabemos: sentir es sólo primicia.»⁵⁰³.

En el cuarto canto regresa el tema del tiempo para aclarar que el viaje a la inmensidad se hace a través del silencio («Todo viaje es vestigio.»⁵⁰⁴). El tiempo como un sentir interno que el humano encarna y explica por analogías terrestres. Así el mar y el desierto vuelven a ser los protagonistas de las dimensiones temporales para entender que el viaje por el silencio se da en el haz de tiempo. El mar es el tiempo del alma, el hontanar inmenso e inabarcable mientras que el desierto es lo habitable, el tiempo de la soledad. Con el mar se entabla un diálogo y en el desierto se vive la soledad donde se refuerza la Fe y la paciencia en la espera del alma, en el retorno al Ser. Sin la experiencia del desierto no se puede dialogar con el mar, es decir, sin juntar varios planos temporales –el haz de tiempo- no se puede penetrar el silencio espacial y emprender la búsqueda cruzando los estratos de la inmensidad, «abriendo túneles de ruido/ en la primera esfera del silencio,/ pleno de conjuros, profundo de sí mismo»⁵⁰⁵. Es en la puntualidad donde se vive la alianza y éste es el tiempo eterno donde se renace aunque no se pueda habitar sin la muerte:

El desierto es. El mar gravita,
proyecta el ser en la quietud del aire,
acerca la conciencia al ojo del vacío:
se engendra, se propaga en su triunfo, en su amor
sin medida. Basta la soledad
en el desierto; en el mar la vida se ofrece
como diálogo, pero el tiempo
es el mismo en hontanar, nube o fuente,
concentrado en el círculo o lanzado
en el aire como pulso solar:
siempre es estela de su larga fuga,

⁵⁰³ *Íbid.*

⁵⁰⁴ E. pág. 129.

⁵⁰⁵ *Íbid.*

anhelo de algo que está fuera.⁵⁰⁶

En el haz de tiempo, en la puntualidad del tiempo rítmico que «es el mismo en hontanar, nube o fuente», los sentidos internos son fundamentales para guiarse en el camino que revela el conocimiento divino. De esta manera los ojos perciben el mensaje, los oídos la voz del silencio y el cuerpo entero es el que vive el placer y la nostalgia del espíritu:

[...]El ojo
busca el viento; el oído las torres, la espiga
del silencio. Quizá sólo la piel
vive de igual forma su doble intensidad,
la raíz y la flor, la carne y la nostalgia.⁵⁰⁷

El ojo y el oído contemplan la espiga, el símbolo del renacer que desde *Distancia destruida* está presente para recordar que en la contemplación del renacer que da la belleza del instante los sentidos engendran otros sentidos emprendiendo un viaje hacia el vacío de esa belleza. Así la piel no sólo contiene los demás sentidos sino que es el cuerpo (la forma) que Dios ha dado al ser y por eso experimenta «su doble intensidad» de morir varias veces⁵⁰⁸.

Cuando el espíritu se guía por el amor encuentra la llama que se extiende en el instante. Una llama que se enciende cuando el ojo en libertad percibe el mensaje como la visión de una llama y entonces si no se ofrece resistencia se escucha la voz del silencio de fuego. «Pues que no llega como una extraña que hay que asimilar, ni como una esclava que hay que liberar, ni con imperio de poseer. Y no se aparece entonces como realidad no como irrealidad. Simplemente se da el encenderse de la visión, la belleza. La llama que purifica al par la realidad corpórea y la visión corporal también,

⁵⁰⁶ E. pág. 130.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ Vid. el apartado 5.2.1.1. El exilio del extranjero del análisis del poemario *Distancia destruida*, poema VII.

iluminando, vivificando, alzando sin ocupar por eso todo el horizonte disponible del que mira.»⁵⁰⁹:

Como llama en el árbol, de la savia
a las hojas, de las hojas al aire,
enciende el misterio que domina su origen,
y noche adentro, desandando el rumbo
de la sangre, nos abandona inermes
en la ceniza de los templos.⁵¹⁰

La llama que se extiende de árbol en árbol es la Gracia y al que se le concede la visión de la belleza de las virtudes de Dios ve más allá del ojo interno, percibe el lenguaje del instante y recibe el consuelo en la espera en la tierra del renacer:

[...]Nadie vive más allá
de las líneas derrotadas del mundo:
lo que ven nuestros ojos no es contorno
perenne: es instante. Así el tiempo
en los ojos retarda la plegaria,
pero un lejano otoño redime, madura
otro lenguaje menos transitorio,
más humilde, más casto y en su luz
de colmena ofrecida a veces se vislumbra,
yerma y azotada, la santidad de un árbol.⁵¹¹

Pero el árbol encendido también remite al símbolo axial del “Árbol del Mundo” o “Árbol de la Vida” como explica también René Guénon en sus artículos de “Simbolismo axial y simbolismo de pasaje”. Así expone que mientras la raíz del árbol representa el principio y las ramas el despliegue de la manifestación su simbolismo cambia dependiendo de si el árbol está recto o invertido. Aunque el árbol es siempre el mismo se puede ver desde dos puntos de vista diferentes según la posición que se tenga

⁵⁰⁹ Zambrano, María. *Claros del bosque*, pág. 51. Barcelona. Seix Barral. 1977.

⁵¹⁰ E. pág. 130.

⁵¹¹ E. págs. 130 y 131.

frente al árbol. El árbol recto, el que tiene sus raíces en la tierra, tiene como dominio lo cósmico, lo terrenal y es también la muerte. Por otro lado el árbol invertido es el supracósmico, el árbol de la inmortalidad y la vida, el que comunica con el cielo. No hay que olvidar que «el uno puede ser considerado como el reflejo del otro, y, a la vez, sus troncos están en continuidad, de modo que constituyen como dos partes de un tronco único, lo que corresponde a la doctrina de “una esencia y dos naturalezas” en Brahma.»⁵¹². Se trata, entonces, de un modo general de un símbolo de analogía que representa la doble naturaleza de producción y destrucción que se puede relacionar con la vida y la muerte, el día y la noche matizándose según el punto de vista que se considere en cada caso. El árbol es un eje del mundo, un pilar de comunicación que está en el centro y que es iluminado por el sol de distintas maneras según cada estación. El ciclo del sol se aprecia en el árbol. De esta manera al comienzo del ciclo el sol abandona su árbol y al final regresa de nuevo a él. «Como llama en el árbol» que se extiende a todo lo vivo es un cambio de posición del poeta frente a la visión del ciprés en el cementerio guardián de los cuerpos bajo tierra. Este árbol se manifiesta ardiendo y su principio es la inmensidad, la muerte como renacer. Se puede ver como un árbol invertido con la raíz en el cielo («pero un lejano otoño redima, madura»⁵¹³), irradiando el mensaje divino, pero también es el árbol recto que tiene su principio en la tierra, en el amor, donde se muere para conseguir la salvación del alma («de la savia/ a las hojas, de las hojas al aire,/ enciende el misterio que domina su origen»⁵¹⁴). Ya no distingue, es el mismo árbol, «la santidad de un árbol»⁵¹⁵, porque participa de la gracia y la gracia habita el silencio espacial.

El último canto es el final del viaje. Ya lejos de la espera el poeta sólo quiere transmitir el estado de Gracia y concluir con la geografía espiritual. Todos los espacios y estados internos por los que pasó el espíritu se retoman pero desde la vivencia de la unión con el alma, emitiendo ese instante:

⁵¹² Guénon, René. “El Árbol del Mundo”, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, págs. 282 y 283. Argentina. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1969.

⁵¹³ E. pág. 131.

⁵¹⁴ E. pág. 130.

⁵¹⁵ E. pág. 131.

Estar inerme, estar de ser entero
entre las cosas mudas, cada cual
entregada a su quietud pensativa,
intactas en sí mismas
como lenguas de fuego: abiertas,
proyectadas de filo hacia el silencio.⁵¹⁶

Estado 1

Estar quieto,
perenne en el centro del viento,
en el límite agudo que proyectan
las rocas, estar de pie bajo el párpado
enorme del alba, volcado
con paciencia infinita
en su yermo recinto de madera
secreta⁵¹⁷

Estado 2

Estar
en las dunas y la luz del desierto,
el alma sin fronteras,
total, densa en milenios, con un gusto
de eternidad redonda entre los labios
como si sólo el mar fuese presencia
y los ríos sobrarian,⁵¹⁸

Estado 3

⁵¹⁶ E. pág. 132.

⁵¹⁷ E. pág. 133.

⁵¹⁸ *Íbid.*

Estar solo,
abandonado en las fronteras
desiertas del alba –antes que las aves
y el latido del día,
antes que el movimiento huido
de la espiga- desligado, ciego
en el instante que hiende el espacio
con el choque profundo
del mar y de un río sin riberas,⁵¹⁹

Estado 4

Los cuatro estados reflejan una imagen de unión que permite ser materia de lo inmenso donde se puede contemplar el vacío de la belleza del silencio. La materia de lo inmenso es la que encuentra el camino de ascensión y ha estado presente anteriormente en *Estuario* bajo los símbolos de la «rosa abierta»⁵²⁰ y la «voz con igual transparencia»⁵²¹ que habita los labios: el alma. La rosa y la voz son de la misma sustancia que el fuego y la noche que es otro espacio de inmensidad como el mar (el tiempo del alma) y el desierto (el tiempo en soledad) que en el anterior canto permiten el diálogo con el silencio espacial, el instante eterno donde el ser renace. Así en el **Estado 1** el ser entero es la belleza de la rosa «entregada a su quietud», una rosa completamente abierta como «lenguas de fuego», sin espinas porque está «entre las cosas mudas» y espera seguir fundiéndose como la llama en la ribera «hacia el silencio». En el **Estado 2** el ser continúa esperando «en el límite agudo que proyectan/ las rocas», en lo más elevado del ser incesante que posee la «paciencia infinita» del que en soledad se vacía por dentro para ser atravesado por el alba, para fundirse por amor. En el **Estado 3** ya «el alma sin fronteras» es «la luz del desierto» y la presencia de los ríos en el mar. El alma ya habita lo inabarcable de lo inmenso, es la nada, el instante eterno donde «con un gusto/ de eternidad redonda entre los labios» los ríos se funden

⁵¹⁹ E. pág. 134.

⁵²⁰ E. pág. 55.

⁵²¹ E. pág. 86

en el mar como las dunas en el desierto con ayuda del viento. Finalmente en el **Estado 4** la fe en la espera («desligado, ciego/ en el instante») permite al alma abandonarse «en las fronteras/ desiertas del alba» y atravesar un espacio de profundidad «sin riberas», fundirse con lo inmenso.

El quinto canto, entonces, es *Estuario*, la vivencia del tiempo interno que ha guiado hacia la unión con el alma en paz («blanco el instante en que el silencio/ gira en torno de sí mismo.»⁵²²). El poeta ha encontrado la paz, su “soledad sonora” y ha verificado su alianza. «Ya por un leve, fácilmente inadvertido instante, el encuentro se verifica; sería cosa de llamarlo revelación, por mínimamente que sea, chispa encendida de la revelación que todo ser escondido apetece. (...) apetito del ser, la de darse en la luz que lo revele, que lo sostenga y, más todavía, que lo sustente, como si fuera su alimento.»⁵²³. El conocimiento se ha revelado en el silencio espacial y es en este espacio donde logra su salvación al decidir emprender su viaje por los espacios del ritmo íntimo. La llama, la alianza con el alma, ser la inmensidad («Estar en claustro y noche que medita»⁵²⁴) es el final del viaje espiritual y corpóreo, del viaje a la inmensidad:

[...] estuario eterno
abismado en el tiempo,
trascuro del fuego en el agua.
Estar inerme, estar de ser entero.⁵²⁵

La revelación entonces es el cierre de los “Cantos” tras un recorrido que empieza en la ribera de la noche del “Canto I” donde el alma encuentra en la fuente de la nada lo sagrado que ofrece la posibilidad de transformarse. Esa ribera que sigue el camino de un río es la noche misma. Así, en el “Canto II”, el alma penetra en la noche y se convierte en la voz que engendra al ser, que grita la posibilidad del renacer que en

⁵²² E. pág. 133.

⁵²³ Zambrano, María. *Claros del bosque*, pág. 29. Barcelona. Seix Barral. 1977.

⁵²⁴ E. pág. 133.

⁵²⁵ E. pág. 134. Estos versos y los de los estados anteriores son la confirmación que Octavio Paz hace en *El Arco y la Lira*: «Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo.» (pág. 140)

el “Canto III” está en la presencia del fuego, en el sentir de la llama para retornar al Ser. Una vez el fuego de la Gracia está presente el “Canto IV” dibuja los canales que comunican con lo inmenso de lo eterno. Este canto es un gran árbol que recuerda la torre vigilante pero también la cruz cristiana que además de comunicar el cielo y la tierra refleja esa angustia de la espera que desaparece en el “Canto V” con la revelación del final del viaje a la inmensidad. El mensaje de la voz del silencio, como se mencionó al principio del análisis de este apartado, tiene un tono de liturgia católica (se mezclan constantemente el *Génesis* y el *Apocalipsis*).

6. JORGE GAITÁN DURÁN: ENCUENTRO CON UNA MIRADA.

6.1. Vanguardia tímida: primer panorama literario (principios del s. XX-1950).

Por lo regular se ha considerado que la vanguardia en Colombia tuvo un escaso desarrollo o se relega al único movimiento conformado como un *ismo*: nadaísmo. El estudio de las vanguardias en Latinoamérica fuerza a comparar épocas en países que son muy distintos y, aunque se saquen factores comunes y se necesita para tener un panorama global de la época, puede caer en conclusiones peligrosas si luego no se hace un esfuerzo por analizar cada situación particular. La tradicional manera de abordar la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX con la dicotomía regionalismo-urbanismo dificulta incluir o prestar atención a otros tipos de narrativas y, en especial, situar a la prosa vanguardista. Si se parte del hecho de que la “narrativa urbana” es cosmopolita y moderna resulta sencillo ponerle la etiqueta de vanguardista, pero es perpetuar una división que pierde los estados intermedios y que, por otro lado, limita la vanguardia. En *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana* María Bustos Fernández realiza un análisis de la Vanguardia en Colombia en los años veinte y treinta como fenómeno paralelo a los otros países latinoamericanos. Así, considera que es casi inexistente y resalta la figura de José Félix Fuenmayor (1885-1966) por su uso del humor y el absurdo, pero sobre todo por la renovación que éste hizo en la expresión y el tratamiento del regionalismo. Ella acota mediante la cronología y cosmovisión la posibilidad de la existencia de Vanguardia, sin percibir un espíritu sin antagonismos entre capital-periferia y, además, dejando a un lado manifestaciones más tardías. Este ejemplo de María Bustos ayuda a entender los detractores que se encuentran al querer adentrarse en la literatura vanguardista colombiana. El estudio como búsqueda de personalidades renovadoras, manifiestos, revistas y el ambiente bohemio de polémicas literarias en la época de las vanguardias históricas obtiene como respuesta tímidas manifestaciones.

A principios del siglo XX Colombia estaba marcada por el modernismo. Las figuras de José Asunción Silva, con gran reconocimiento internacional, Guillermo Valencia, modelo de la llamada “Generación del Centenario”, y de Miguel Ángel Osorio Benítez, mejor conocido como Porfirio Barba Jacob, marcan un período que logró enriquecer la lengua y transformar los versos que se estaban escribiendo en el país. Lejos de querer profundizar en el modernismo, vale la pena resaltar que los escritores de los años veinte, como en la mayoría de países que vivieron la vanguardia, reaccionaron contra los rasgos modernistas y emprendieron una búsqueda de cambio literario. El mismo Porfirio Barba Jacob es considerado muchas veces más como posmodernista (seguramente por sus constantes cambios de lugares e identidades que interfirieron en su estilo como poeta más interesado en fundar revistas alrededor del mundo y de innovar dentro de su propia poesía) al lado de los escritores José Eustacio Rivera, Eduardo Castillo, Leopoldo de la Rosa y Miguel Rasch Isla, que se incluyen también dentro de los “Centenarios”, ya que esta generación la conforman escritores que comenzaron a publicar alrededor de 1910 e inician la liquidación modernista. Así, se encuentra un panorama confuso en cuanto a distinción de estilos, pero sí se puede observar que la obra de Barba Jacob al igual que la del poeta Luis Carlos López (1879-1950), considerado de “transición”, contienen elementos que van a aprovechar los escritores posteriores para renovar la literatura colombiana. Esta figura de transición, Luis Carlos López, problemática al quererlo etiquetar, evidencia una actitud cosmopolita al cartearse con Rubén Darío, Miguel de Unamuno y los poetas vanguardistas Alberto Hidalgo y Rafael Lozano de la revista *Prisma*. Este sería el primer intercambio de noticias literarias internacionales.

Otra característica de este período de los años veinte-treinta es que existía una mayor difusión y producción de los géneros breves, en especial de la poesía, por lo que es insuficiente la búsqueda de un espíritu vanguardista en un solo tipo de textos. En cuanto al género narrativo, en principio se puede encontrar un doble foco de renovación: el registrado en Bogotá y otro en la costa del país. Este último se concentró en Barranquilla, ciudad del interior costero pero con un puerto que comunicaba el país de norte a sur a través del río Magdalena. Un punto fundamental ya que además permitía el contacto con el mundo exterior en una época de flujo al empezar la exportación de café desde el interior del país. En esta ciudad se reunió el “Grupo de Barranquilla” cuyos integrantes eran Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, José

Félix Fuenmayor y Gabriel García Márquez. La formación del grupo se hace posible debido a la llegada a la ciudad portuaria en 1914 del catalán Ramón Vinyes, el cual abrió una librería que fue el centro de reunión de los intelectuales costeños y donde se gestó la idea de la revista *Voces* publicada entre 1917-1920. Estas publicaciones difundieron las tendencias renovadoras tanto en poesía como en prosa. Es el primer medio que publica textos de la vanguardia europea, se abre a los nuevos valores tanto europeos, latinoamericanos y colombianos. Es importante resaltar que sin la intervención del catalán no hubiera sido posible este ambiente intelectual. La librería posibilitó que se leyese libros extranjeros y escritores como William Faulkner (escritor con gran influencia en este “Grupo Barranquilla”), de difícil acceso entonces con las imprentas y librerías del país. Se observa entonces un anhelo de universalidad y una descentralización de la cultura y el papel de guía cultural de Vinyes seguirá presente hasta 1950, fecha en la que decide regresar a Barcelona.

Precisamente este entusiasmo de *Voces* servirá como antecedente al grupo “Los Nuevos” cuyo núcleo es Bogotá y tiene integrantes tan diversos como León de Greiff (quien colaboró en algún número de *Voces*), Felipe y Alberto Lleras Camargo, José Mar, Eliseo Arango, Manuel García Herreros, Germán Arciniegas, Jorge Zalamea Borda, Luis Vidales y Rafael Maya como pioneros. Posteriormente se integrarán más escritores. En 1925 aparecen las páginas de la revista *Los Nuevos*, del grupo bogotano, que publica 5 números con la intención de difundir nuevas ideas y nuevos talentos. Por este motivo se ha comparado con otras revistas como *Amauta*, *Avance*, *Proa* o *Hélice*, pero su tono no es tan contestatario, no hay un ambiente tan polémico, tampoco un manifiesto (aunque por lo regular caiga en el olvido una vez escrito y no sea necesario para formar un movimiento) y se mantiene en una postura ecléctica. La revista en sí era la denuncia o crítica de las tendencias literarias que existían, pero no tuvo un papel relevante a la hora de forjar nuevas propuestas, quizás por los intereses cruzados de los colaboradores. De todas maneras, supuso el asomo tímido de un espíritu vanguardista y sus integrantes sí que serán claves para renovar la literatura del momento. Un buen ejemplo es el escritor León de Greiff (1895-1976) cuya obra parte de los versos modernistas y la carnavalización de los tópicos románticos para luego liquidar el modernismo al introducir una perspectiva nietszcheana, unos nuevos valores, jugar con el léxico y obtener ese tono irreverente «Como si el arte fuera aquello vulgar y manido

y accesible!»⁵²⁶ y elitista: «La poesía –yo creo- es lo que no se cuenta sino a seres cimeros [...]»⁵²⁷. Este híbrido de escritura muestra no sólo un espíritu vanguardista, él innova con sus poemas, cambia la predisposición del lector y se salta límites entre géneros y los movimientos literarios. Un escritor con más de veinticinco pseudónimos y libros con un humor como el de “Farsa de los pingüinos peripatéticos”, IV Giga del *Libro de signos*, *Tergiversaciones de Leo Le Gris*, *Matías Aldecoa*, *Gaspar von der Nachty Erik Fjordson*, donde algunos pingüinos atacan a “Herr Professor de rubicunda faz” y otros pájaros bobos igualmente sagrados y otros son del “género llorón” en un paraje funeral, debería considerarse vanguardista. Además queda claro en las estructuras que utiliza que adquieren colorido debido a su gran conocimiento musical que está presente y le permite jugar con los ritmos del poema y mezclar diferentes planos artísticos.

Aparte de los escritores de los dos grupos predominantes existieron algunos que son de otras regiones del país y que también muestran un espíritu y rasgos vanguardistas en esta etapa. Un caso es el de Luis Vidales (1904-1990) de Calarcá-Quindío, un departamento del eje cafetero, del interior del país. Un revolucionario de postura marginal, fundador del Partido Socialista de Colombia (1926) y editor del periódico comunista de Bucaramanga *Vox Populi*, es el único autor que figura en el *Índice de la nueva poesía americana* publicado por J.L. Borges, V. Huidobro y A. Hidalgo en Buenos Aires 1926. Los poemas que se encuentran en esta publicación son de su primer libro: *Suenan Timbres* (1926) que incluye su autorretrato («Y ahora/ paseo sin sentido/ que se interna en la noche/ como un muelle/ y/ LUIS VIDALES/ camino de la perspectiva») y presenta unos versos libres, algunos rasgos geométricos e influencia cinematográfica. Estos rasgos y su rebeldía con afán universalista empiezan una polémica sobre una vanguardia en Colombia. No obstante, su renovación poética comenzó con la prosa, con unos cuadros macabro-humoristas que según él mostraban «las dos grandes fases del mundo, la habitual y la misteriosa. Ni cuento ni poema en prosa, algo así como un nuevo género[...]»⁵²⁸. Además intentó formular una estética social independiente de lo político y ético. Para él los estetas individualistas no querían

⁵²⁶ León de Greiff. *Prosas de Gaspar*, Primera Suite (1918-1925). “Apud” suplemento de *Revista de las Indias* nº 4. Bogotá. 1936. Imprenta Nacional, págs. 45-46.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Luis Vidales. *Suenan Timbres*. Bogotá. Biblioteca Colombiana de Cultura. 1976, págs.17-39.

más que universalizar un pequeño fragmento de la realidad que no era sino a la que ellos pertenecían.

Entrando en la década de los treinta continúa la vanguardia tímida con autores usualmente estimados posvanguardistas: “Los Piedracielistas”, cuyo nombre lo tomaron del libro de Juan Ramón Jiménez. La formación de *Piedra y Cielo* coincide con la celebración del cuarto centenario de Garcilaso de la Vega en 1936. Regresaron a las formas clásicas de la expresión poética, rechazaban el carácter “libertino” de las vanguardias europeas e hicieron lecturas propias de Juan Ramón, Pablo Neruda y los poetas de la “Generación del 27”. ¿Por qué entonces hablar de una vanguardia tímida en este caso?

Un día cualquiera, de súbito y sin proyecto que asegurara su vuelo sobre el mundo, aparte de su propio empeño -saeta de aventura igual que la poesía-, pensamos echar estos cuadernos a la calle para decirle a los hombres ciegos nuestra entrañable verdad. Creemos en la poesía. Respiramos su imponderable materia y transitamos su misterioso rumbo. Queremos reflejar claramente sobre el huidizo espejo del tiempo cuanto de eterno ha dejado entre nosotros su duro mandato y tremenda predestinación.⁵²⁹

Esta primera declaración del grupo deja ver la continuación de un ánimo renovador, quieren cambiar la poesía y lo expresan de una manera visual, con intención de convencer sobre su concepto de poesía casi como en un manifiesto. De nuevo en este punto habría que plantearse por qué unos “son” vanguardistas y otros posvanguardistas. De todas maneras, al igual que “Los Nuevos”, los “piedracielistas” presentaron tintes de rasgos vanguardistas y, sobre todo, se observa en ellos un espíritu contagiado de la época de mostrar algo nuevo. El hecho de plantear un grupo puede presentar ya problemas cuando cada uno es un camino. No se encuentran una serie de normas o idearios de escritura a seguir como en los *ismos*, tampoco una producción más o menos homogénea en los integrantes (como manera de identificarlos dentro de una corriente concreta), pero sí un espíritu común de querer cambiar que no llega a

⁵²⁹ *Cuadernos de Piedra y Cielo (1939-1940)*, “Un día cualquiera”. Bogotá. Instituto Colombiano de la Cultura. 1972, pág. 8.

tener ni la difusión ni la voz suficientes. El mecenas del grupo, Jorge Rojas (1911-1995), y escritores como Carlos Martín, Eduardo Carranza (homenajeados el día primero de junio de 1946 por Pablo Neruda en Santiago de Chile), Arturo Camacho Ramírez, Tomás Vargas Osorio, Gerardo Valencia, Darío Samper y Antonio Llanos fueron los representantes más conocidos. El poeta Jorge Rojas edita en 1939 los libros de *Piedra y cielo* y fue el hilo conductor del grupo invitando a los poetas a participar. Sus poemas revelan un tono más intimista, una profundidad y una visión que es tangencial a la de sus compañeros. El hecho de formar y pertenecer a los “piedracielistas” probablemente supuso para su poesía un menosprecio, es decir, se lee a Jorge Rojas, pero enganchado como un personaje de la historia de un grupo sin percibir en la mayoría de los casos que es un punto y aparte, un poeta que sigue una línea independiente llegando a influenciar a Carlos Obregón, a quien nadie se atreve a etiquetar (y si lo hacen, como es el caso de la antología de poesía colombiana de Santiago Mutis⁵³⁰, lo meten en la generación de *Mito*, aunque nunca publicase en ella). Una situación opuesta es la del poeta Aurelio Arturo (1906-1974) que quisieron considerarlo parte de *Piedra y Cielo*. Sus poemas se publicaron en revistas junto con los de otros escritores vanguardistas, pero él no quiso afiliarse a ningún grupo. Su relación cordial con sus contemporáneos posibilitó que apareciera dentro del panorama literario y que lograra su propio espacio. Se recuerda como uno de los grandes poetas del país, su tono más sereno persistió en el tiempo, logrando marcar un punto y aparte en la tradición lírica nacional.

6.2. Una época en conflicto (la década de los años cincuenta en Colombia).

En un país que ha estado marcado por el derramamiento de sangre durante todo el siglo XX resulta irónico hablar de una época en conflicto. Si periodizamos según hechos que marcan un antes y un después, solemos utilizar hitos diplomáticos-bélicos. Acercarse a la figura y a las ideas de Jorge Gaitán Durán y, por supuesto, al panorama cultural de la época sin referirse un poco a esa llamada “La Violencia en Colombia” dejaría la sensación de piezas perdidas en un puzle.

⁵³⁰ Santiago Mutis Durán (1951) es hijo del escritor bogotano Álvaro Mutis. Poeta, ensayista y editor de la revista literaria *Gradiva*.

El período de La Violencia se sitúa entre 1948 y 1962. Los sucesos que ocurren en estos años dejaron un saldo aproximado de 200.000 muertos a nombre de una violencia partidista, es decir, de los desacuerdos entre conservadores y liberales, los partidos tradicionales del país. El comienzo parecía ser un ciclo más de desencanto de los ciudadanos por los liberales tras la hegemonía de La República Liberal (1930-1942) que legó corrupciones y agotamiento político. El discurso más bien sosegado del Partido Conservador, liderado por Mariano Ospina Pérez, convenció a la sociedad del momento frente a un Partido Liberal dividido entre Turbayistas y Gaitanistas, pasando en 1946 a un gobierno conservador. El líder Jorge Eliécer Gaitán perteneció al UNIR (Unión Nacionalista Izquierdista Revolucionaria) y proponía un liberalismo más populista, que atendía a los problemas de cacicazgo, mientras que Gabriel Turbay Abunader perpetuaba la imagen del viejo liberalismo elitista. Esta división se resolvió con la ruptura del partido dejando a Gaitán en un ala independiente que se convirtió sin ninguna repetición posterior en la esperanza y el apoyo colombiano. Gaitán fue un hipnotizador de masas, convocó a varias protestas contra el gobierno y su voz la reconocía cualquier persona entonces y ahora. Sin embargo, pese a la popularidad del político, el 9 de abril de 1948 sin aclaración total de los acontecimientos, el presunto asesino Juan Roa Sierra asesinó a Gaitán y se dio inicio al Bogotazo, una revuelta civil que prácticamente destruyó el centro de Bogotá tras el saqueo y quema de locales y el linchamiento del asesino. La respuesta del gobierno fue más violencia, represión visualizada en calles de sangre. Desde entonces se entabla una guerra entre los seguidores de los dos partidos (liberales y conservadores) y los que estaban en contra de perpetuar ese bipartidismo. Así, surge el Partido Comunista y los primeros grupos guerrilleros apoyados por los distintos partidos que a mediados de los años sesenta se conocerán como las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias Colombianas) y ELN (Ejército de Liberación Nacional) entre otros, y la respuesta armada a estas en las AUC (Autodefensas Unidas Colombianas).

En medio de esta “guerra no declarada” siguen los conflictos dentro del gobierno. Hasta 1950 Mariano Ospina fue presidente de la república y le sucederá Laureano Gómez casi sin oposición ya que los liberales se negaron a participar en el congreso liderado por conservadores. Las ansias de poder de Laureano Gómez, quien realizó cambios constitucionales que le otorgaban poderes casi dictatoriales, dividió a los conservadores y posibilitó que el 13 de junio de 1953 se diera el golpe de estado del

Teniente General Gustavo Rojas Pinilla sin contratiempos ni sangre. Después de un año en el poder Rojas Pinilla es elegido presidente y una vez obtiene democráticamente su poder, decide separarse del Partido Conservador que posibilitó su mandato y forma la "Tercera Fuerza". Su mandato pretendía un reordenamiento del país bajo la alianza de los trabajadores, clases medias y militares, sustentado en principios católicos tomados de la doctrina social de la Iglesia y en los ideales bolivaristas, por eso tuvo popularidad aunque fuera un gobierno militar y no se habló de dictadura aunque existiera una fuerte represión en el medio rural y un acotamiento a su figura del poder legislativo. Los conservadores, después de su reelección en 1958 tras reconstruir la Asamblea Nacional Constituyente por miembros que lo favorecían, se oponen tajantemente al caudillo y lo derriban bajo el acuerdo del Frente Nacional. Esta nueva forma de manejar el poder se trataba de una coalición política y electoral entre liberales y conservadores que se alternarían el poder cada cuatro años y, de esta manera, se calmaban los ánimos de los dos partidos convencionales. Esta alianza durará 16 años, de 1958 a 1974, y aunque después del primer período del liberal Alberto Lleras Camargo se logra estabilizar un poco el país, por lo que La Violencia se termina, el conflicto seguirá viviéndose, con cambios ideológicos y de ambiciones, pero no se evidencia en las ciudades aunque persisten los combates en las provincias.

En medio de este contexto de traiciones, desengaños, represión, violencia y la influencia de nuevas ideologías marxistas-leninistas con referentes como Cuba y el Che Guevara se forja una nueva historia de Colombia. La vivencia de estos hechos pautará y se reflejará en la trayectoria de Jorge Gaitán Durán como en la de sus contemporáneos.

6.3. Vanguardia olvidada: segundo panorama literario (1950-1970) dentro de la postmodernidad.

A la vez que esa sucesión de conflictos mencionados en el punto anterior, que serían sin duda una vanguardia del momento, y dejando el terreno de lo tímido en la vanguardia, se entra en el campo literario de lo olvidado. En mayo de 1955 se funda la revista *Mito* por Jorge Gaitán Durán, director de la revista, y con la colaboración de Hernando Gómez Goelkel como codirector. En esta parte de la historia parece haber un

acuerdo que supuso una verdadera ruptura literaria. Los 42 números de *Mito* hasta junio de 1962, fecha en que la revista llega a su fin, significaron un nuevo ideario generacional sin ninguna consideración política, religiosa, económica o filosófica, un verdadero cambio intelectual como sucede con la revista *Sur*, con aportaciones de todo tipo de géneros y escritores y con un tono irreverente y elitista pues «[...] ha querido ser el antimito nacional. Cuanto en estas páginas se ha impreso ha resultado sumamente intranquilizador o incomprensible para la opinión vulgar y corriente.»⁵³¹. Así, se ha considerado una vanguardia y sirvió de inspiración para la creación de la revista vanguardista *Sardio* de Venezuela. Además de textos de los propios directores aparecen otros tan importantes e inéditos como el *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* y *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez y la *Memoria de ultramar* de Álvaro Mutis. También artículos de escritores como Fernando Charry Lara, Pedro Gómez Valderrama, Marta Traba, Rafael Gutiérrez Girardot, Héctor Herazo, Fernando Arbeláez y Rogelio Echavarría que continúan siendo referentes importantes de las letras colombianas. No obstante, el espacio de *Mito* no se limitó a la colaboración nacional, sino que tuvo aportaciones de escritores latinoamericanos como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Jaime García Terrés y Juan Liscano entre otros. También tuvo afinidad respecto a la literatura española como lo demuestran los textos publicados de Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas y Gerardo Diego de la Generación del 27 y, por otro lado, de los poetas de la década de los 50 coetáneos a los escritores de *Mito*: Juan Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald⁵³². Estas aportaciones fueron uno de los puntos problemáticos a la hora de insertar la revista en las calles literarias ya que los temas de unos y de otros no parecían seguir el mismo desarrollo ni fin. Sin embargo, esto permitió fortalecer el carácter de ruptura y a meditar sobre el panorama intelectual y social de Colombia en comparación con otros países. El propio Gaitán Durán en una entrevista de 1956 a J.M. Álvarez D'Orsonville manifestó que la cultura colombiana volvía a emerger enriquecida y que la «aparición de *Prometeo*, dirigida por Belisario Betancur y Diego Tovar; y de *Mito* (...) me parece un signo del enriquecimiento cultural que antes

⁵³¹ Hernando Téllez. *Mito*, nº18, "Nota sobre *Mito*". Febrero-marzo-abril 1958 selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá. Biblioteca Colombiana de Cultura, Págs. 141-142.

⁵³² Es especialmente relevante la presencia poética de los escritores de la Generación del 27. La publicación del poema "Ausencia" de Vicente Aleixandre y las llamadas estampas literarias de Luis Cernuda y Pedro Salinas reunidas bajo el título de *Incorporaciones* son una clara muestra.

hablaba.»⁵³³. *Mito* fue entonces un cambio de mirada con proyección más allá de lo nacional, pero publicada en una época de violencia que limitó su poder de influencia, su trascendencia, además de estar fuera del marco cronológico de las otras revistas vanguardistas. Posiblemente por eso cayó en el olvido, y, más triste aún, casi ni en la propia historia literaria colombiana se menciona, pero no es la única razón por la que se ha clasificado en este trabajo dentro de la vanguardia olvidada. La revista *Mito* fue sin duda una propuesta de modernización literaria y cultural pero no fue una vocera de ningún grupo literario ni tampoco planteó una ruptura con ningún movimiento literario colombiano de épocas anteriores. Sus saltos temporales, la diversidad de temas e ideologías y la necesidad de divulgar todos los escritores que consideraran representantes de alta calidad literaria son rasgos permisivos y flexibles, un “aprendizaje interferente” como el olvido que permite clasificarla más como una revista postmoderna que vanguardista. «*Mito* no se perfiló como una empresa coyuntural, lo cual es propio de las revistas vanguardistas, pensadas y diseñadas con la función principal de propagar las nuevas estéticas que irrumpen con afanes iconoclastas. [...] Podemos decir, entonces, que *Mito* no fue un proyecto de vanguardia sino una revista de modernización literaria y cultural en Colombia, lo cual permitió, entre otras cosas, albergar una amplia gama de tendencias estéticas.»⁵³⁴.

No obstante por el papel desempeñado de la revista durante la dictadura de Rojas Pinilla, y la labor de Gaitán Durán frente a ella, fue escogido en 1957 como uno de los Hombres del Año en la cultura colombiana.

En la misma década de los cincuenta surge el nadaísmo que con el tiempo ha ido ocupando un lugar en la historia de la literatura. En 1958 aparece en una tipografía de la ciudad de Medellín un folleto titulado *Manifiesto Nadaísta*, firmado por Gonzalo Arango. Con este acto empieza un movimiento de agitación intelectual que «es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia.»⁵³⁵. La generación “nadaísta” con Gonzalo Arango (1931-1976) como el maestro de ceremonias sentía un profundo rechazo político y social al no encontrar otro panorama que una violencia desoladora y una burguesía artística que no terminaba de

⁵³³ Ramírez Gómez, Mauricio compilador. *Un solo incendio por la noche*. Obra crítica, literaria y periodística de Jorge Gaitán Durán. Colombia. Ediciones Casa Silva. 2004, pág. 182.

⁵³⁴ Sarmiento Sandoval, Pedro E. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá. Instituto Cara y Cuervo. 2006, págs. 146 y 147.

⁵³⁵ *Manifiestos nadaístas*. Bogotá. Arango editores. 1992, pág. 12.

romperse. El último número de *Mito* está dedicado a los “nadaístas” mostrando tanto el tono intransigente y coloquial como su intención de dirigirse a una clase media:

El último número de *Mito*, en el que se presenta un dossier sobre el movimiento nadaísta que incluye teatro, cuento, poesía, manifiestos y otros documentos que “ilustraban” los diferentes géneros en los que había incursionado el caótico movimiento poético y artístico. El objetivo de dicha recopilación de materiales nadaístas no fue generar una crítica de este grupo sino difundirlo. Con ello, la revista abría sus páginas al reconocimiento de quienes le disputaban el liderazgo en la renovación de las letras nacionales.⁵³⁶

Actos públicos como la quema de toda la biblioteca de Gonzalo Arango, tertulias en los cafés de Bogotá de “Café el Automático” o el “León de Greiff”, la formación de la revista *Nadaísmo70* con 12 números entre 1970-1971 y los 12 manifiestos nadaístas son la muestra de una generación frustrada, crítica y dinámica conformando así todo un movimiento vanguardista. Dentro de sus integrantes se encuentran Eduardo Escobar, Jaime Jaramillo Escobar, J. Mario, Humberto Navarro, Pablus Gallinazus, Dukardo Hinestroza, Fanny Buitrago (quien en julio de 1968 pidió su exclusión), Mario Rivero y David Bonells y Jodorowsky, pero este movimiento afectó no sólo a lo literario, sino que tuvo su repercusión en pintura y gran parte de manifestaciones de teatro callejero. Como movimiento tenía una idea agónica del ser humano y conclusiones sombrías como que sólo se llega a la nada, un nihilismo que se puede identificar perfectamente en la provocación de los manifiestos, en el ritmo de los poemas y en la concepción de que no llegar es también una manera de cumplir un destino. Precisamente esa sensación de permitirse ser inconcluso es lo que posibilitó que los jóvenes de la época y generaciones posteriores se interesaran por el “Nadaísmo”. La espera constante de la nación por ver un ápice de sensibilidad o ideas nuevas ante un panorama político tan revuelto, obtiene en muchos casos como respuesta lo inconcluso, es decir, un no-ánimo de mojarse y vivir la vida sin grandes esperanzas de cambio. La soledad insalvable, el destino como una sombra que pesa, el

⁵³⁶ Sarmiento Sandoval, Pedro E. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá. Instituto Cara y Cuervo. 2006, págs. 159.

acercamiento hacia las clases más desprotegidas y el choque con la distribución y comportamiento social-político-intelectual, son temas que seguirán vigentes, quizás con otro tono y encaminados de manera no tan provocativa, pero los “nadaístas” lograron esa llamada de atención en un país que sufre de constante pérdida de memoria histórica. Estos temas los expresan fundamentalmente en poesía, pero el primer libro que muestra ya el estilo nadaísta es uno de prosa, una novela de Gonzalo Arango, *Después del hombre*, que sólo con el título nos adentra a ese ambiente nihilista:

Esto no es un libro ni una novela, es un drama humano asqueroso y feo como la vida. Los que están tentados por la curiosidad de saber qué hay después del hombre les evito el disgusto de leerme, doy de una vez la clave del libro: después del hombre no hay nada. Por eso, en vano me leen, cierren el libro, quémelo, podría estallarles en ese vacío de donde desalojaron el alma.⁵³⁷

Una de los rasgos que apoyaban este desasosiego por el humano es el hecho de que para que fuera coherente el movimiento los integrantes deberían llegar a la nada, es decir, deberían morir, desaparecer, y surgir así el nadaísmo. El propio Gonzalo Arango “murió” varias veces, los demás integrantes declararon incluso que muerto el padre se daba paso al verdadero movimiento. Sin embargo, Arango reaparecía con cambios contradictorios que le quitaron veracidad al nadaísmo e indignaron a su generación, los cuales unas veces seguían un Gonzalo lleno de ese humor negro ante la sociedad y otras veces a uno que pretendía refugiar al humano. Por más que en Colombia sigan los ecos nadaístas (como se mencionó anteriormente el nadaísmo ocupa un lugar en la memoria literaria de Colombia), este movimiento que sí se identifica como tal y tiene un estilo propio, surgió con un desfase temporal y cayó en el baúl de las vanguardias olvidadas latinoamericanas. Surge de nuevo una incongruencia en la historia de la literatura.

⁵³⁷ Gonzalo Arango. *Después del hombre*, “Prelogómetro”. Hombre Nuevo Editores. Medellín. 2002, pág. 9.

6.4. Biografía.

El nombre de Jorge Gaitán Durán lleva consigo la imagen del intelectual colombiano que tuvo gran repercusión durante el período que se denominó, en el punto anterior, vanguardia olvidada y sigue presente en las antologías y en la historia de la literatura nacional. Su reseña biográfica, saltándose la parte de *Mito*, empezaría con su fecha y lugar de nacimiento –nace el 12 de febrero de 1925 en Pamplona-Norte de Santander– luego sus estudios –de 1941 a 1946 y radicado en Bogotá realiza sus estudios de derecho en la Pontificia Universidad Javeriana (de jesuitas)–, se continuaría con –su vida literaria comienza rompiendo esa tradición y se dedica a ella exclusivamente de 1950 a 1954, fecha en la que se va a París. Realiza viajes dentro de Europa y Asia que enriquecieron su escritura. Fundamentalmente poeta publica su primer libro en 1946, *Insistencia en la tristeza*, y luego *Presencia del Hombre* (1947), *Asombro* (1951), *El Libertino* (1954), *Amantes* (1959) y su último poemario *Si mañana despierto* en 1961. También publica el ensayo *El libertino y la revolución* en 1960 – y finalmente su fecha de defunción –Muere en un accidente de aviación en 1962. –.

Pero dejando a un lado la frivolidad de una reseña merece la pena fijarse en detalles que ayudan a comprender la formación de una mirada propia. Así, más que sus estudios de derecho interesan episodios como la toma de la Radiodifusora Nacional de Colombia con Jorge Zalamea durante los sucesos del 9 de abril de 1948 aún sin ser gaitanista⁵³⁸. Intentaron proponer un programa que dirigiera al pueblo hacia los lugares de lucha y que se dejaran los ataques a individuos y a establecimientos, pero sin éxito. Sus múltiples viajes intermitentes partieron de la idea de que antes de escribir debía educarse y en medio de un panorama político-social tan complicado valía la pena alejarse y ver perspectivas diferentes («soy partidario de que los intelectuales no rompan el cordón umbilical que los une a su departamento, de donde pueden sacar valiosas y vibrantes experiencias. (...) He viajado y viajaré para prender y aplicar en Colombia lo aprendido»⁵³⁹). Su simpatía por la crítica y los estudios sociales era

⁵³⁸ «aunque sentí gran aprecio por el doctor Jorge Eliécer Gaitán, no fui nunca gaitanista y que por lo tanto en mis actuaciones del 9 de abril me movió sobre todo una indignación juvenil poderosa.» Ramírez Gómez, Mauricio compilador. *Un solo incendio por la noche. Obra crítica, literaria y periodística de Jorge Gaitán Durán*. Colombia. Ediciones Casa Silva. 2004, pág. 25.

⁵³⁹ *Ibid.* pág. 50.

compartida por muchos de sus contemporáneos quizá porque su grupo de intelectuales fue el primero no completamente autodidacta sino que asistieron a la universidad durante la reforma emprendida por el gobierno de Alfonso López Pumarejo en 1935. Esta reforma pretendía un espacio de debate sobre la situación del país teniendo en cuenta el mayor número de ideologías y creencias sin intervención del Estado o la Iglesia. Esto explica también cómo Gaitán Durán, al igual que algunos de sus contemporáneos, ejerciera la cátedra universitaria. Aunque se conoce más como poeta, escribió numerosos artículos periodísticos, tanto en *Mito* como en periódicos universitarios, de crítica de arte, de cine y de literatura. Cuentista, dramaturgo, periodista y traductor (divulgó traducciones suyas de escritores como Arthur Rimbaud, Jean Genet y el Marqués de Sade) siempre estuvo involucrado en lo político. Un intelectual que atravesó diferentes campos configurando una mirada que se hará explícita tanto en su *Diario* como en el poemario *Si mañana despierto* que se analizarán en este trabajo.

6.5. El silencio de *Diario de un viaje* (1950-1960).

6.5.1. El *Diario*⁵⁴⁰, libro vanguardista y transgresor de géneros.

«Este poeta es menos poeta en el verso y más poeta en su prosa.»

Gonzalo Arango

El *Diario* se divide en cuatro secuencias a su vez divididas en fragmentos que Gaitán Durán autorizó a publicar en su mayoría exceptuando algunos que siguen incluidos en su libro *Si mañana despierto*, que inicialmente incluía al *Diario* como segunda parte del poemario. Sumergido en el fragmento y la mezcla de géneros el lector que se embarca con el autor en el barco “Isigny” sabe de entrada que las descripciones, los acompañantes y los temas irán variando conforme pasan las letras. Muchos fragmentos se publicaron en la *Revista de la Universidad de los Andes* y en

⁵⁴⁰ Para no entorpecer la lectura después de la primera cita del *Diario* se pondrá en las siguientes páginas del análisis la abreviatura *Diario* y la página que corresponde a la cita.

*Mito*⁵⁴¹, por lo que en ocasiones el vocabulario y el estilo cambia drásticamente ya que su intención es la divulgación y educar la conciencia. De esta manera es posible encontrarse con ensayos académicos, descripciones, pensamientos, ideas, testimonios, un cuadro de costumbre, narración o prosa poética.

Quizás lo que más llama la atención estructuralmente es que a pesar de ser un diario de viajes con los meses, a veces días y lugares que visita no tiene el lenguaje íntimo prototípico de un diario personal, sino que son sensaciones fragmentarias más testimoniales. Utiliza fragmentos en negrita que, además de acentuar la sensación de heterogeneidad, bien pueden plasmar la intuición de un tiempo próximo («**-El día cada vez más largo, augura el esplendor de un verano que sobrepasa la facultad del andino o del hombre de la llanura.**»⁵⁴²), descripciones personales casi poéticas como en París el otoño que «**es una riqueza que el frío apenas si empieza a restringir con memorables tentativas.**»⁵⁴³ o reflexiones de distintas índoles como «**¡Fertilidad: intolerancia de la plenitud!**»⁵⁴⁴ y «**¡Moderación: retórica de la plenitud!**»⁵⁴⁵ que condensan su pensamiento de forma parecida a las sentencias de los cuentos medievales de viajes iniciáticos con un esquema maestro-aprendiz al estar dirigidos a su esposa Hannah. Pero estos fragmentos son también apuntes para versos, una forma de llamarse la atención a sí mismo y recordar que debe incluirlos en sus poemas.

Otra característica es el predominio de autocitas y autonotas. Gaitán Durán no duda en hacer referencia a sus libros y a los libros que lee o en añadir notas a pie de página aclaratorias, bibliográficas o con una reflexión o corrección posterior al momento que un fragmento fue escrito, que en cierto punto es un rasgo de modestia. Estas autonotas no innovan por incluirlas en el diario, ya que esto se hace desde la creación de la imprenta cuando los autores revisaban y corregían sus textos para editarlos de nuevo, sino porque no tienen el ánimo de erudición barroca, mantienen los

⁵⁴¹ Para hacer un seguimiento de los artículos publicados en la revista se puede seguir esta relación:

- Año I. Diciembre 1955-Enero 1956. Núm. 5.
- J.G.D. *Diario de viaje*: publicado el comienzo de *Diario* hasta “Febrero 2. París.”
 - Año II. Abril-Mayo 1956. Núm. 7.
- J.G.D. “Unión Soviética, China” (*Diario de viaje*)
Publica desde “1952. Septiembre. Moscú.” hasta ¿el final de China? entre el Yangtsé y el río Amarillo (hacia Fu Yse Lin).

⁵⁴² Jorge Gaitán Durán. *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, “Diario (1950-1960)”, pág. 218.

⁵⁴³ *Diario*. Pág. 230.

⁵⁴⁴ *Diario*. Pág. 224.

⁵⁴⁵ *Diario*. Pág. 220.

viajes y sus vivencias como un libro abierto, sujeto a modificaciones y errores. Así, son más bien un tipo de intertextualidad porque no están sujetas a la memoria sino lo que sucede es que salta un objeto (un libro, una aclaración sobre el estado actual de Varsovia...) o algún aspecto personal como digresiones o miniensayos que quiere objetivar. No obstante la intertextualidad se presenta también explícitamente cuando introduce partes de libros que le sirven como apoyo a una tesis (una cita de Gide) o en el caso de la inclusión de su propia traducción del poema del turco Nazim Hikmet (1901-1963), *El siglo XX*, que sustenta su idea de desaparición del tiempo para que los sentimientos comunes a todos los tiempos se encarnen.

Pero presenta rasgos vanguardistas no sólo por romper con las fronteras de géneros, «Sospecho que la diferencia entre poesía y prosa es hoy menos trascendental de lo que se cree.»⁵⁴⁶, también por su carácter visual⁵⁴⁷. Además de ser un escritor muy pictórico, dedica páginas del diario a hablar de pintores como Picasso, El Bosco o el Greco y de cuadros que le impresionan. Sus descripciones más íntimas acarician tranquilas, son hermosamente visuales y sumergen más que en el momento o en el paisaje en el propio Gaitán Durán, bien de manera horizontal («Miles de erizos, azulados por la luna, asediaban anoche las encaladas casas de Escandel...»⁵⁴⁸) o vertical («Los arreboles incendian los confines del firmamento turquesa. Por fin el divino sol rojo se hunde en el oscuro azul del mar, y su ola violeta viene a morir en el puerto de las Sabinas.»⁵⁴⁹) pareciendo fotografías que vibraran como en *Los raros* de Rubén Darío. La presencia del cine es palpable, los fragmentos son secuencias, fotogramas, incluso hay una propuesta de argumentos sueltos que pueden servir de guión para un corto cinematográfico:

E...interroga a Angel Almudena, quien nos sigue hace rato con ocho hermanos:

-¿Qué comen en su casa?

El niño responde sin vacilar:

-Alubias.

⁵⁴⁶ *Diario*. Pág. 284.

⁵⁴⁷ En este punto es fundamental tener en cuenta que el autor escribe un diario, un libro en prosa con carácter poético donde la frontera es la clasificación de género, luego la cita tiene un tono irónico. Recuerda al texto de Ezra Pound, *El arte de la poesía*, donde discute que con el escritor francés Stendhal (1783-1842) la prosa superó la poesía y que hasta la época de las Vanguardias la poesía no resurge porque por fin se aborda no exclusivamente desde el género sino con un cambio de mirada.

⁵⁴⁸ *Diario*. Pág. 301.

⁵⁴⁹ *Diario*. Pág. 300.

-¿Y qué más?

-Alubias.⁵⁵⁰

Los mismos comentarios de los cuadros parecen una serie de secuencias que recuerdan una cámara, llevan al lector a seguir sus ojos («El dibujo abierto hacia el infinito, se cierra en el espacio para apretar las formas henchidas por el deseo.»⁵⁵¹), sus impresiones con tintes surrealistas y una especial atención de la luz. Otra presencia de vanguardia es el blanco y negro, la tristeza-fascinación de la ciudad aniquilada por el hombre teniendo como referencia el mundo kafkiano. Plasma una imagen expresionista en su viaje a Varsovia en 1950 y en ciudades de la Rusia soviética. No obstante, el rasgo más reiterativo es el collage, el cubismo porque el diario es una superposición de imágenes, de textos, miradas que se ven desde otra perspectiva, la que descompone desde el interior.

Anteriormente se mencionó que Gaitán Durán dedica páginas a algunos pintores, pero también a escritores. El autor disfruta haciendo de comentarista de arte, penetra en los cuadros y saca sus conclusiones como en el caso del Bosco que considera un punto y aparte de una ciudad conservada en otra época: Brujas, en la que se sumerge a través de los pintores flamencos. En medio de ese panorama «Sólo el Bosco desentona entre ellos, y su genio trágico y sarcástico rompe de pronto esta atmósfera morbosa.»⁵⁵². Sus apreciaciones por lo regular van unidas a una reflexión histórica-estética, en casos como «Los íconos resultan especialmente significativos, si se tiene en cuenta que en los países donde prevaleció el Cisma de Oriente el clero, aunque subordinado al Estado, compartió siempre la existencia del pobre; mientras en el Occidente la Iglesia se ha identificado con el rico.»⁵⁵³ con dimensiones más sociales, en otros muestra su preocupación por la condición del humano: «El Miserere de Rouault expresa en figuras infinitamente patéticas, puras a fuerza de confesar sus más secretas debilidades, todas las formas de la angustia, la miseria, el malestar del hombre

⁵⁵⁰ *Diario*. Pág. 280.

⁵⁵¹ *Diario*. Pág. 223.

⁵⁵² *Diario*. Pág. 227.

⁵⁵³ *Diario*. Pág. 238.

de nuestro tiempo.»⁵⁵⁴ y otras veces realiza comparaciones de épocas y técnicas reflexionando sobre la caducidad de las técnicas artísticas si se conciben como una expresión de la ideología de una época. Además llama la atención que dedica una especial atención a artistas que son rupturistas como Sade, Moliere, Kafka, Picasso, El Greco («Se basa sin miedo en el ambiente o la tradición, hasta hallar la majestuosa originalidad de su estilo definitivo»⁵⁵⁵), El Bosco, Filippo Lippi, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Pasolini y conversaciones profundas con Vicente Aleixandre sobre la relatividad de la crítica, el fetichismo alrededor de Machado y su valoración apasionada de Miguel Hernández (la de Vicente Aleixandre) son una muestra de una especial atención a lo rupturista, de visión vanguardista.

Otro aspecto a tener en cuenta es que el diario es un “género del Yo”. En la literatura española la tradición de los diarios, libros de memorias y correspondencias es escasa y precisamente los poetas españoles de la generación de Jorge Gaitán Durán fueron los que inauguraron masivamente el género, como lo muestran los libros de memorias de Carlos Barral y el *Diario del artista seriamente enfermo* de Jaime Gil de Biedma.⁵⁵⁶

6.5.2. Encuentro con una mirada.

En el apartado del silencio espacial se hizo referencia a una segunda forma de recorrer el ritmo interno de este silencio donde la dificultad radicaba en que no se sale de la lectura del espacio de sugerencia hasta que no se termina de leer todo la obra (el *Diario*). Para poder explicar entonces el camino del lector hasta penetrar en el silencio espacial hay que tener presente que el análisis será inevitablemente fragmentario. Por esta razón se intentará más bien configurar una mirada, no sólo por medio de

⁵⁵⁴ *Diario*. Pág. 236.

⁵⁵⁵ *Diario*. Pág. 278.

⁵⁵⁶ Carlos Barral y Agesta (1928-1989) publicó varios libros de memorias, pero resulta interesante Los Diarios 1957-1989 ya que se empieza a escribir en la misma época que el Diario de Gaitán Durán. El Diario del artista seriamente enfermo de Jaime Gil de Biedma (1929-1990) se refiere a una parte de textos autobiográficos que escribió en 1956 y que luego fueron publicados en Lumen en 1974. Una referencia importante dentro de estos géneros del Yo es el libro Espejos del Yo publicado por Kairós en 1994 ya que ofrece las imágenes arquetípicas como reflejo de la experiencia interior del humano y la interacción con el exterior. Estas imágenes dan forma Jung, Campbell y Hillman entre otros.

impresiones y descripciones de lugares, costumbres o cuadros, sino a través de toda una fascinación de observar y asociar. La visualidad del autor al escribir y su percepción dejan a menudo en el lector pasajes que quedan en la memoria como fotografías que reúnen distintas sensaciones. Estas son las pistas claves que el lector debe aceptar como guía en el goce poético del texto y que posibilitan penetrar al final en el silencio espacial.

Pero antes de explicar las sensaciones fotográficas es pertinente señalar dos líneas que ayudan a perpetuar la presencia del lector en el bordear del espacio de sugerencia: el **viaje de vuelta** y el **retorno al mundo interno personal**.

6.5.2.1. El viaje de vuelta.

El viaje de vuelta es ese espacio de crónicas de indias pero a la inversa, es decir, lejos de tener la intención de evangelizar sí hay un deseo de descubrimiento, de descubrir esas tierras de tiempos míticos y referentes culturales que se imagina en Latinoamérica. Hay una búsqueda de lo exótico, de lo desconocido, pero lejos de la tendencia de viajeros modernistas latinoamericanos que pretendían asombrarse siguiendo las pautas de hombres de la época. Gaitán Durán es un viajero contemporáneo, instruido en la lejanía y que va a conocer las bases de una cultura que considera cimentada en igualdad y con resoluciones culturales más potentes en sus individuos. También es un hombre instruido en elementos que no son tan americanos, como las plantas, las especies de peces y otros detalles que dan la idea contraria de lo que era una crónica de Indias. Así, demuestra un dominio increíble a la hora de nombrar las cosas y esto le ayuda a abrir su perspectiva del mundo y a reflexionar sobre la realidad de Colombia. No busca palabras para nombrar lo desconocido sino una mirada más allá del límite del lenguaje. Por supuesto tiene un referente, Colombia, su cultura, y ante lo desconocido describirá mediante comparaciones y es esto lo que recuerda a los cronistas coloniales suponiendo que las expediciones hubieran sido hacia Europa.

Los ríos europeos parecen fluir con el mismo ritmo de la civilización. Contrastan con los grandes ríos americanos, potencias o dioses que nacen de lo desconocido y tiranizan al hombre.⁵⁵⁷

En los islotes de políperos, materias pétreas e hirientes o porosas y resbaladizas, de formación semejante a las madréporas del Trópico, se escucha el canto de las sirenas (...).⁵⁵⁸

Estas dos citas son ejemplos de comparación de la naturaleza pero sin hacer un reporte de semejanzas y diferencias, asociando sus referentes para comprender y transmitir un nuevo espacio. Otro tipo de comparación surge con su observación de los rasgos y costumbres de las personas. En octubre de 1952 en Tientzun, China, la «sonrisa entre azorada y maliciosa»⁵⁵⁹ de los mongoles le recordará al indio de la altiplanicie colombiana del que viene el mito de la malicia indígena (el carácter solapado del indio que en realidad es el más vivo).

Lo más interesante de este viaje de vuelta son las reflexiones que hace sobre Colombia y sobre viajar («Se afirma que el viaje es aventura, enriquecimiento, yo no sé cuantas cosas. Pero sobre todo constituye un **retorno**.»⁵⁶⁰) de lo contrario se quedaría en un viaje de curiosidades contrastivas. Uno de los temas que muestran su visión humanitaria es el recuerdo del bogotazo tras encontrarse con un amigo colombiano en París en febrero de 1951. Dos años después de haber vivido ese suceso y casi un año por fuera de Colombia el autor se impresiona por las cifras de muertos que aumentan día a día y recuerda el Ghetto de Varsovia: «toda descripción resulta necesariamente inferior a la realidad»⁵⁶¹. La pérdida de facultad de dilucidar los dilemas de Raskolnikov sobre el mal y actos como la bomba de Hiroshima le sirven de apoyo para expresar su desencanto y tristeza por el mundo como para criticar la sociedad intelectual colombiana que considera delitos los saqueos del bogotazo, pero no la represión militar ordenada por el gobierno esos días.

⁵⁵⁷ *Diario*. Pág. 237.

⁵⁵⁸ *Diario*. Pág. 240.

⁵⁵⁹ *Diario*. Pág. 259.

⁵⁶⁰ *Diario*. Pág. 287.

⁵⁶¹ *Diario*. Pág. 231.

De nuevo la referencia del cine se hace presente con el discurso final de *Monsieur Verdoux* de Chaplin para reflexionar sobre la delincuencia común que tanto se ataca pero que tienen la justificación de la miseria, la enfermedad y la ignorancia, mientras que los fabricantes de armas y el gobierno cometen crímenes sin que intervenga la necesidad⁵⁶². En Bagneux, enero de 1953, retomará el tema de la violencia en Colombia de manera más crítica y atacante al afirmar que

Se habla insistentemente del proceso contra los alemanes que arrasaron a Oradour. Este crimen se repite en Colombia desde hace siete años. La diferencia reside en que nuestros innumerables campesinos asesinados no han inquietado a la **atareada conciencia** occidental.⁵⁶³

Entonces sólo habían pasado siete años y el conflicto no tenía las dimensiones actuales, pero muestra una gran lucidez con ironías como «**atareada conciencia**» y no disfraza ni ignora la violencia que vive Colombia aún estando a distancia: más bien denuncia. Los ataques a la sociedad colombiana no están todos relacionados con el bogotazo o la violencia, critica la hipocresía y la capacidad de simular del colombiano que rechaza identificarse como tal: «el complejo de bastardía (...) a querer vestirse como los ingleses, ser eficaces como los norteamericanos, cultos como los franceses y (...) a querer hablar y escribir como los españoles.»⁵⁶⁴.

Un viaje prolongado que además de reflexionar y recordar, le sirve para sentir sus modificaciones internas, los cambios de percepciones. Así continuamente atraviesa los estratos transparentes de sugerencia pero sin penetrarlos porque hay una presencia de consciencia de búsqueda interior. La mayoría del diario nos lleva con Gaitán Durán en un viaje de sensaciones y entre éstas no podía faltar la del viaje de retorno. En un exilio voluntario parece tener menos relevancia el proceso de desarraigo que siente la persona, pero no significa que no se viva y es en el momento de retorno cuando se hace más patente el exilio. En 1959, el 25 de marzo en Cúcuta, antes de emprender otro de sus viajes, anota unas de las palabras más íntimas que dan una pista

⁵⁶² *Diario*. Pág. 232.

⁵⁶³ *Diario*. Pág. 275. La negrita es un resaltador añadido, no del autor.

⁵⁶⁴ *Diario*. Pág. 235.

de su mirada al hablar sobre qué significa el retorno y el viaje para él. Así, con el viaje concluye una iniciación, por eso al principio uno se siente extraño, como prediciendo el futuro, pero «No debemos desocupar nuestra tierra con un ademán de elegante o melancólico, sino convertir una tierra –amorfa y pestilente– en una patria»⁵⁶⁵.

El viaje de regreso también se da en el plano del recuerdo de la tierra de la infancia. En este sentido si a veces con Europa es irónico con Colombia es contundente. Cúcuta es su experiencia personal y su forma de confesión:

Me refería al ya abolido carnaval de Cúcuta (...) en el cual se desataban todas las pasiones reprimidas, aherrojadas por la jerarquía, la reputación o la riqueza que esa provinciana sociedad otorgaba. La ciudad polvorienta se abría durante unas cuantas jornadas a los dardos del tórrido esplendor; la calurosa noche igualaba magnates y miserables, libertinos y justos, en estallidos de loca libertad.⁵⁶⁶

El movimiento de las calles y cuerpos de Cúcuta son completamente nocturnos, opacos. Lo carnavalesco permite más que disfrazarse quitarse la máscara cotidiana y reprimida para expresar las pasiones escondidas en la moral. En la muerte toda persona se iguala sin distinción y la noche que recuerda la suplanta porque se confunde libertad con excesos sin culpabilidad, un soplo que se escapa por un hueco de la rendija de la moral. Esta vez la expresión del recuerdo deja el sinsabor de las apariencias porque intenta desterrar de la memoria una imagen que para Gaitán Durán está más que digerida, madura, pero sin dejar de ser un espacio delimitado por la remembranza.

6.5.2.2. El retorno al mundo interior.

Unido a la idea del viaje de regreso a la patria está la segunda línea, la de retorno al mundo interior. Este viaje interior presenta una búsqueda de identidad, no llega al encuentro profundo con el Ser porque hay una presencia constante de miedo a

⁵⁶⁵ *Diario*. Pág. 287.

⁵⁶⁶ *Diario*. Pág. 289.

la muerte, un miedo que es la premonición de su muerte. En palabras de Gonzalo Arango

Es el diario de asombro de un viajante que huye de sí mismo en busca de sí mismo, con el alma abierta, con los sentidos abiertos a la posesión de la mujer y de la naturaleza, posesión que es, en última instancia, toma de su propio ser, descubrimiento. (...) En Gaitán la lucidez mental es siempre lucidez de la muerte, desgarramiento, enajenación, conciencia desesperada de finitud, y esta lucidez lo aleja del cuerpo y de la vida.⁵⁶⁷

Pero la lucidez de la muerte que describe no penetra en el silencio espacial porque es una «conciencia desesperada de finitud», es decir, el conocimiento que recibe es a través de una búsqueda consciente. El propio autor lo hace evidente al sostener que «La más rara lucidez es permanente recuerdo de la muerte, por tanto del ser. Recuerdo que estalla en el instante del erotismo y que culmina en el olvido del ser individual»⁵⁶⁸. El erotismo, muy presente en todo el libro, colabora a intensificar la intuición de su muerte. «El descubrimiento de la sexualidad fue para Gaitán Durán no sólo el asomarse a su realidad, con mirada interior, sino la confirmación de la memoria de la muerte y del esplendor de la vida»⁵⁶⁹. Permite la vivencia de un tiempo medido en intensidad y no en duración, en un presente pero sin permitir deshacerse del transcurso porque busca la satisfacción consciente:

Como la poesía nombra al Ser, el erotismo lo recuerda.(...) El cristianismo expulsó al erotismo del universo sagrado y lo radicó en el universo profano, lo confundió con el Mal. (...) desde entonces el erotismo nunca ha sido libertad suprema (...)sino está impregnado de culpa. No hay presente porque el tiempo se incendia, se destroza; (...)no hay tiempo (...) nos reflejamos por un **momento** en la eternidad. (...)Son los cuerpos los que comunican (...) el rostro, expresión privilegiada del cuerpo, desaparece en el orgasmo.⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ De Arango, Gonzalo en *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*. Colombia, pág. 63. Ediciones Casa Silva. 1990.

⁵⁶⁸ *Diario*. Pág. 290.

⁵⁶⁹ De Liscano, Juan en *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*. Colombia, pág. 34. Ediciones Casa Silva. 1990.

⁵⁷⁰ *Diario*. Págs. 292, 293, 296 y 311.

El erotismo entonces aviva el cuerpo que se vuelve una sola expresión al unirse con otro cuerpo («Dos cuerpos que se juntan desnudos/ Solos en la ciudad donde habitan los astros/ Inventan sin reposo el deseo./ No se ven cuando se aman, bellos/ O atroces arden como dos mundos/ Que una vez cada mil años se cruzan en el cielo.»⁵⁷¹). Una expresión que es el Ser según el autor del *Diario*, una unidad. En este planteamiento no interviene la hipocresía moral, no hay una división de Bueno y Malo ni una pauta temporal. Erotismo sería el reflejo de esa unidad, pero no la única expresión ni manera de alcanzarla. Sin embargo el reflejo de esa unidad está limitado por el deseo que no permite esa unión dentro del silencio espacial. Es el deseo de Gaitán Durán que recuerda al lector que no es su experiencia sino la del autor. Esta consciencia de entender que la sexualidad es personal, que «Nuestro lenguaje ha sido hecho para expresar la parte oscura del ser. Está hecho de silencios y su máxima osadía es el sigilo»⁵⁷² corta con la posibilidad de lectura vivencial por parte del lector. Los “silencios sigilosos” entre orgasmo y texto son análogos a los de lector-texto, pero no son un silencio espacial, sino una sugerencia que bordea en lo profundo, está en el «claro del bosque» deseando escuchar la voz del silencio para iluminarse («Precisamente porque no olvido a la muerte, creo con pasión en este mundo.»⁵⁷³), pero no se puede penetrar en la sugerencia desde este espacio. La mirada está llevada al terreno del pensamiento, combina lo externo observable con su manera de ver. Hace falta una inmersión en la muerte que permita la sabiduría de que

En la tiniebla de la inconcebible muerte, los ojos no se dan a ver. Es el sol del día siguiente el que hace abrirse a los ojos, unos ojos que pueden mirarlo de frente, cara a cara, como al ojo inconcebible de una visión sin aurora. Un sol que no alumbra, que despierta simplemente. El escudo de la muerte que da la señal de la vida.⁵⁷⁴

⁵⁷¹ Jorge Gaitán Durán. Poemario *Amantes*, “Se juntan desnudos”, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, pág. 139.

⁵⁷² *Diario*. Pág. 292.

⁵⁷³ *Diario*. Pág. 307.

⁵⁷⁴ Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág. 135.

Un simbolismo importante dentro del espacio de sugerencia del viaje de regreso al mundo interior es el avión que tendrá una especial relevancia porque significa volar, desprendernos «de nuestra condición terrestre y ascendemos en busca de una condición a la vez nueva y antiquísima como el chaman sube al cielo montado en su tamborín para restaurar la comunicación original entre el hombre y los dioses.»⁵⁷⁵, un verdadero viaje de iniciación como el regreso a Cúcuta y que fue el lugar de su muerte. De esta manera descubre al lector sensaciones profundas, un conocimiento de su interior, pero no hay un espacio vivencial, sólo un acercamiento a la belleza de observar descubriendo.

6.5.2.3. Las sensaciones fotográficas.

En medio de la resistencia a desvanecerse del espacio de sugerencia están las sensaciones fotográficas que anteriormente se mencionó son las claves para la acumulación intuitiva que permite la temporalidad puntual y, por tanto, la vivencia del silencio espacial. Estas sensaciones son el encuentro con una mirada y para facilitar el análisis se va a hacer tomando como punto de partida citas que perfectamente pueden ser una fotografía. Para esto se tomará el concepto de fotografía del filósofo y crítico literario alemán Walter Benjamin (1892-1940), quien por medio de la analogía mago-pintor y cirujano-fotógrafo posibilita un entendimiento de este término no como distancia sino como un espacio de encuentro más allá del hombre que ve detrás de la cámara:

La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora sólo un poco por virtud de la imposición de sus manos, pero la acrecienta mucho por virtud de su autoridad. El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia para con el

⁵⁷⁵ *Diario*. págs. 286 y 287.

paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta sólo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos.⁵⁷⁶ (1936)

La vida entre los mármoles del Foro exige una trepidante e ininterrumpida expansión a todas las cosas. [...] Alrededor del estanque de las vestales, rosas rojas sobre la polvorienta blancura de las estradas congregan el esplendor de este mediodía excesivo...

Mientras simula atender al guía, una robusta muchacha [...] Abandonada a la exaltación del clima, incapaz de percibir que la observan, su falda se ha encogido y deja en libertad los muslos, sobre cuya piel aceitunada afloran menudas gotas de sudor.

La reconstrucción de Rotterdam es impresionante, pero sin alcanzar la grandeza de la de Varsovia [...].

A ambos lados de este brazo muerto, casas antiguas tenían el frente ocupado por vitrinas violetas, sonrosadas, o azulosas, donde –leyendo revistas o fumando en largas boquillas– las prostitutas esperaban su clientela [...].

Foto (1) * de la primavera en Roma 1951⁵⁷⁷ **Foto (2)** por Holanda en enero de 1952.⁵⁷⁸

«El mes termina con un día cálido, ya furtivamente primaveral [...].

Ciertamente lo insólito nace de un saber mirar; pero cuando se está adentro, sin intermediarios, no queda sitio para la extrañeza.»

Foto (3) el 31 de enero de 1952, Bagneux.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, *Obras*. Libro I. Vol. 2. Madrid. Abada. 2008, pág. 76.

* Se utilizará el diminutivo ‘**Foto (x)**’ para poder presentar las citas-fotografías en paralelo, pero no debe olvidarse que hacen referencia al concepto de fotografía de Walter Benjamin.

⁵⁷⁷ *Diario*. Págs. 223 y 224.

⁵⁷⁸ *Diario*. Págs. 228 y 229.

⁵⁷⁹ *Diario*. Pág. 233.

Un ejemplo serían estas tres fotografías en lugares y momentos muy distintos. La **Foto (1)** nos permite situarnos en el Foro de Roma, sentir la pequeñez frente a los templos mitológicos, fijar los colores e incluso tener el sol encima picándonos. No obstante, sería una visión externa si al localizar a la muchacha no pudiéramos completar la sensualidad del momento y percibir que en medio de esa solemnidad Jorge Gaitán Durán se fija en ella, sonríe imaginando el estanque de antaño de las vestales que debían provocar ese mismo placer al verlas. Muestra además la banalidad de la visita guiada turística que pretende hacer cotidiano un espacio poco aprehensivo, frivolar la historia y la energía que alberga tanto tiempo atrás. La fotografía exige un esfuerzo imaginativo y personal para dejarse tocar por su mirada, el mismo esfuerzo que hay que hacer para disfrutar el Foro actualmente. Así obliga a una lectura que se acompaña de la belleza sensual, hay un goce poético en ese mirar que no tiene ambigüedad porque se ha salido de la dimensión cronológica para vivir una espacialidad que ilumina. Es un latir de los estratos transparentes del haz de tiempo del silencio espacial que quiere ser escuchado. Retomando el concepto de espacio de encuentro de la fotografía de Walter Benjamin se aprecia que el lector-fotógrafo se aproxima bastante a la imagen, pero sigue estando presente la cámara que no deja penetrar en su interior del todo. Por esta razón es sólo un estrato transparente del haz de tiempo, porque sigue existiendo un margen de distancia. Este goce sensual contrasta con la visión de la ciudad destruida por el hombre pero no con ayuda del paso del tiempo, sino por un tiempo más inmediato que muestra las cenizas de lo bélico en la **Foto (2)**. El viaje por Holanda está marcado por contrastes en medio de un ambiente misterioso, de cuento fantástico, que muestran las descripciones de edificaciones y estructuras de las ciudades. Pero en esta fotografía la mirada se distingue sobre todo en cómo juzga la prostitución. Las imágenes son siempre descriptivas, casi cuadros de costumbres como se lee en el pasaje de Amsterdam. Sin embargo, no juzga a un nivel moral, le interesa contrastar la diferencia día-noche de la ciudad holandesa. Tampoco diferencia entre géneros, muestra su sorpresa al encontrarse ante un tema con tantos tabúes sociales que se le presenta como un comercio más al lado de los canales que personalizan la ciudad. Esta es la mirada desde adentro que el autor reconoce porque no le es ajena. Es la mirada que lleva a palabras en la **Foto (3)** y que no depende de unas condiciones concretas externas, puede ser un día cálido de primavera o no ya que lo llamativo, lo insólito radica en que es personal, requiere un mirarse por dentro para expresar criterios. La **Foto (2)** entonces revela a un el lector-fotógrafo que tiene su

criterio como pequeña distancia con el encuentro del encanto misterioso de la destrucción urbana y la armonía moral. Una distancia que en la **Foto (3)** se aminora, pero que tampoco penetra en la vivencia del silencio espacial sino que es la reflexión de la sensación de haber penetrado. Esta fotografía es una reminiscencia de la experiencia del vacío de la belleza y, por tanto, una guía para disponer al lector a seguirla en su lectura.

Las grandes plazas de Moscú están consagradas a la memoria de Puschkin, Gorki y Maiakovski, para indicar la continuidad ideal entre la tradición y la revolución. Pero las estatuas, las estelas –cubiertas de flores rojas–, los monumentos, son testigos incómodos.

Los ballets folklóricos soviéticos [...] La pureza extremada de los movimientos, la facultad de **existir** en el ritmo, la simplicidad elevada al rango de la más sorprendente tensión poética, son apenas maneras de **comunicar** la alegría de vivir.

Con la invención de formas la revolución responde a las masas. A la vez, hay necesidad de asumir una línea histórica de expresividad.

¿A las palabras **cultura, moral, libertad** les damos acaso el mismo contenido? [...] No sólo testimonio de lo que he visto en Moscú, sino también de mi condición. Ser y Mirada viajan juntos. Evidentemente se corre el riesgo de ver apenas lo que se quiere ver...

Foto (4) por Moscú en septiembre de 1952.⁵⁸⁰

Rusia supone para Gaitán Durán un desengaño ideológico. Las reflexiones sobre el socialismo, la fe en Dios y la posición del artista y el intelectual llevan una carga de rechazo, no puede evitar criticar la pérdida de humanismo a la hora de instaurar un régimen que partió de unos ideales que se podían aplicar de otra manera. No obstante, estos comentarios no excluyen su manera de ver esos detalles que permiten al lector acercarse a un tema desde otro ángulo. La alusión a las estatuas refleja una crítica más audaz. Estas figuras inmóviles, marcas de la historia, se convierten en testigos difíciles de apreciar ya que una vez puestas forman parte de un paisaje y se asimilan en él perdiendo su simbología inicial. El tiempo pasa y ellas se convierten en una curiosidad

⁵⁸⁰ *Diario*. Págs. 245, 247 y 249.

que si no se estudia pierde su dimensión de recuerdo histórico para ser testigos sin palabras, incómodos porque emborronan el paisaje en el que se incluyen. Frente a la inmovilidad el ritmo lento y preciso de los cuerpos del ballet. Una descripción de alegría, de entender las ganas de comunicarla, de querer seguir siendo manteniendo el folklor, su ritmo. Una belleza visual, auditiva y conceptual que no se contamina por su desengaño.

Una buena síntesis del viaje es el último pasaje de esta foto. Condensa los temas que trata en una pregunta y hace referencia directa de esa mirada que pretende seguir teniendo. Por primera vez se centra en un marco enteramente urbano y logra conservar un rasgo de historia interior. Esta síntesis es un ejemplo del recorrido sensible que hace el lector durante todo el diario. Convertido a la vez en fotógrafo el lector acumula sus sensaciones de la cercanía con las imágenes que Gaitán Durán dirige de maneras distintas. El lector se descubre removiendo partes de la fotografía para penetrar en ella como el cirujano con sus manos dentro del cuerpo del paciente. Mientras las manos sigan interviniendo la cámara marcará su presencia. De la misma manera reconocer los estratos transparentes del haz de tiempo es un indicativo de que las manos siguen dentro del cuerpo, es decir, de que aún se busca desentrañar conscientemente y no se puede vivir el ritmo. Por eso «se corre el riesgo de ver apenas lo que se quiere ver...» a pesar de que «Ser y Mirada viajan juntos»⁵⁸¹.

⁵⁸¹ *Diario*. Pág. 284.

Durante cinco horas, sobre el pueblo ponderado, sólido, que desfila, ha flotado un océano de banderas, cintas, estandartes, retratos, flores. (...)Danza (...) no sólo para expresarse, también para contemplarse –la multitud es a la vez Mirada y Horizonte(...) necesitan descubrir en sí mismas la relación humana.

Los restos del hampa mitológica de Changai no alzan ya vuelo en la noche, para huir de la Revolución: se pudren lentamente en su sitio, hundidos en una pesada resignación.

Evidentemente la diafanidad de la atmósfera tornaba más fácil la percepción, más avisados los sentidos, la mente más pronta al raciocinio. Si así pudiera decirlo, no solo las apariencias, sino también las relaciones del mundo, se me entregaban con exhaustiva transparencia.

Foto (5) viaje a China por octubre de 1952.⁵⁸²

En este viaje a China Jorge Gaitán Durán logra sumergirse y empapar al lector en los contrastes y matices de las diferentes zonas de un país que es vasto no sólo en territorio sino en cultura, religión y población. Como en Rusia las consideraciones sobre lo político y social son muy importantes, el viaje lo realiza precisamente para opinar sobre lo que veía aunque tuviera en mente otras notas que habían tomado intelectuales de la época (por ejemplo cita a Sartre y sus observaciones sobre su viaje particular a China). No obstante, se pueden seguir otras pistas que engloban sus visiones en la mirada. En cuanto al comunismo no se percibe un desengaño como en la URSS. Rescata la importancia que tuvo la Revolución China para la población al romper con la estructura clasista y moralista. Explica la Reforma Agraria y no hace crítica directa del sentido moral que sigue existiendo con el sistema de acusaciones que entabla terror para perpetuar un orden con nuevas jerarquías. Las conversaciones con la gente serán fundamentales para respaldar su razonamiento. Por supuesto profundiza en cada concepto para llegar a una conclusión, pero constantemente alterna sus jornadas de “pensar” para volcar su cabeza a contemplar la naturaleza, maravillarse con la poesía y con el entramado filosófico-religioso que desvelan un continuo cambio. China lo envuelve en un ambiente mágico, lo asombra con esa presencia de la historia en cada lugar y un concurrir temporal lejos del esquema cronológico establecido en Occidente.

⁵⁸² *Diario*. Págs. 256, 263 y 265.

En la **Foto (5)** de arriba abajo y de izquierda a derecha plasma mediante imágenes pictóricas lo expresado anteriormente. La esquina superior derecha muestra un reloj que con el segundero marca los pasos de los marchantes encendidos por tanto rojo. No es necesario nombrar el color, ese océano danzante es el rojo de las cintas, se extiende hasta marcar un horizonte y recuerda al rojo del poeta Paul Celan que en un viaje que realizó a Moscú, en condiciones muy parecidas a las de Gaitán Durán, escribió:

ALZAMIENTO DE PANCARTAS DE HUMO, PANCARTAS DE
ESLÓGANES,
más rojo que el rojo,
durante las grandes
rachas heladas, en
prominencias de hielo deslizándose delante
de poblaciones de focas.⁵⁸³

Este festín multitudinario reúne tanto las creencias antiguas como las nuevas. En el centro una calle con otro desfile. Esta vez los pasos son arrastrados, fantasmales. Un recuerdo melancólico y quizás la visión más clara del debate entre comunismo y la modernización de ciudades como Changai que deja a un lado al hampa mitológico, figuras que son humanos y que se les quita la posibilidad de integración, de sobrevivir. Con otro ritmo entra una luz por los pies de la fotografía atravesando una atmósfera transparente, limpia. No puede expresar más claridad, está presente la armonía del mundo, abre un pasaje mental, una mirada reveladora. «Poeta es el hombre devorado por la nostalgia de estos espacios, asfixiado como ningún otro por la estrechez del que se nos da, ávido de realidad y de intimidad con todas sus formas posibles»⁵⁸⁴. El poeta que persigue al ritmo y que encanta al lector por medio de él para que luego el lector-fotógrafo tome fotografías con su ritmo interno y pueda escuchar el silencio en la soledad de las sensaciones. La **Foto (5)** es una muestra clara de la guía de lectura que

⁵⁸³ Celan, Paul. "Cambio de aliento", *Obras completas*, pág. 254. Madrid. Editorial Trotta. 1999. «DUNSTBÄNDER-, SPRUCHBÄNDER-AUFSTAND,/ Röter als rot,/ Während der großen/ Frostschübe, auf/ schitternden Eisbuckeln, vor/ Robbenvölkern.//»

⁵⁸⁴ Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Trotta. 2007, pág. 66.

pretende Gaitán Durán para que el lector penetre en la revelación poética y complete el diálogo que aceptó al coger la cámara.

Un rasgo importante es que aunque el texto sea un diario la vivencia del Yo escrito se difumina. Resulta tan importante lo que rodea como sustento y sostenimiento de ese Yo, que no puede deslegitimarse. Su mirada carga en palabras una luz que es la conjunción de lo interno y lo observable, una unificación en luz interior: «Cierta transparencia lunar le permite al ojo –por un instante omnipotente- clavarse como arpón en el pulpo que se agita entre sombras azul turquí. Pasan cebradas **salpas**, peces espectrales»⁵⁸⁵. Una vez rotas las barreras de la naturaleza como imitación hasta lograr una mirada que incluye las paradojas del mundo sin dicotomías ni cuestionamientos morales se llega a la belleza porque «la conciencia se cansa, decae y la vida del hombre, por muy consciente que sea y por muy amante del conocer, no está empleada continuamente en ello. Y queda así desamparado al ser, queda librado a todo lo demás que en sí lleva, y que si ha sido avasallado, amenaza con la rebelión solapada y con la simple y siempre al acecho inercia.»⁵⁸⁶. Esta mirada desde la tranquilidad es la que se ha intentado perseguir para entender el encuentro del lector con el vacío de la belleza que está en el silencio espacial transmitiendo paz. El haz de tiempo salta al final porque el lector necesita ser penetrado por el goce poético de una mirada que engloba planos transparentes muy distintos como se observó en las fotografías y que van desde «En tres siglos, del XII al XV, los mosaicos de San Marcos pierden poesía y equilibrio. Los Santos, antes extremadamente vivos y como enmagrecidos por el requerimiento del espíritu, se vuelven imitaciones torpes de la santidad. La divinidad se transforma en idea humana de la divinidad.»⁵⁸⁷ hasta el plano delicado de «La luna surge del mar toda roja; se vuelve amarilla sobre las torres de Ibiza y, más tarde, sobre los campos, blanca y helada.»⁵⁸⁸. Una vez los estratos desaparecen la lectura del espacio de sugerencia se completa y se llega al ritmo íntimo de la palabra en el silencio. Así «Ser y Mirada viajan juntos.»⁵⁸⁹. La cámara desaparece con su pequeña distancia y es el silencio espacial lo que pervive entre este Ser y Mirada cuando se fusionan. Una fusión luminosa que se revela en el espacio rítmico subjetivo cuando se escucha la voz interna

⁵⁸⁵ *Diario*. Pág. 302.

⁵⁸⁶ Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág. 15.

⁵⁸⁷ *Diario*. Pág. 222.

⁵⁸⁸ *Diario*. Pág. 303.

⁵⁸⁹ *Diario*. Pág. 249.

y salta el haz de tiempo. Entonces ya no es importante la identificación del Ser ni de la Mirada, sólo se vive el silencio espacial.

6.6. «Ardió el sol en la tierra». El silencio en *Si mañana despierto*.

6.6.1. Introducción.

Una vez analizado el *Diario* y bajo la perspectiva de esa mirada desde la tranquilidad donde se entrelazan varios planos y salta el haz de tiempo es más sencillo penetrar en el poemario *Si mañana despierto*⁵⁹⁰ (1961). El libro está dedicado a Betina – su amante y compañera de viaje durante el período del *Diario*- y comienza con dos fragmentos citados de *El sueño de la Muerte* (entre 1606-1623) del escritor español Francisco de Quevedo (1580-1645) y del *Diario: Himnos de la noche*⁵⁹¹ (1800) del poeta alemán Novalis (1772-1801). Consta de ocho partes que Gaitán Durán divide bajo distintos títulos y un apartado diferente titulado “Fragmentos”. En este apartado final se incluyen partes del *Diario* que son fundamentales para comprender el poemario y hacer un seguimiento de la vida y escritura del autor.

En el anterior análisis del *Diario*, justo antes de explicar las sensaciones fotográficas, se comentó la dificultad del lector para penetrar en el silencio espacial al permanecer en el borde de este espacio, en los estratos del espacio de sugerencia que se observaban claramente en los dos tipos de viajes: el viaje de vuelta y el retorno al mundo interno personal. En el poemario sigue existiendo la presencia de estos viajes pero ya no como una dificultad para penetrar en el silencio espacial ya que el poeta logra hacer íntimos tanto al viaje exterior como al interior. Así, ya no está presente la

⁵⁹⁰ Se recuerda que este poemario se publicó en 1961 en la Editorial Mito con un formato parecido al de la revista pero independiente de ella. Debido a la publicación de *Si mañana despierto* y los quince años de *Mito* Gaitán Durán recibió el “Homenaje nacional a Jorge Gaitán Durán” (*Mito*, 7, 39-40, Bogotá: 1961-1962. Págs. 186-188) y se escribieron artículos en la revista como el de Eduardo Carranza “Palabras de un poeta a otro poeta” incluido en el Vol. 8, No. 41-42, Mar.-Abr., May.-Jun., 1962, págs. 201-205.

⁵⁹¹ Resulta curioso que elija precisamente la cita de un diario de una autor que habla sobre el fragmento, es una unión más con su *Diario*.

misma curiosidad de descubrimiento de tierras míticas ni el ojo crítico de Colombia, están los escenarios pero como una dirección hacia los espacios profundos del interior. Existe una superficie límite entre lo externo e interno que es dolorosa a ambos lados, pero cuando «Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad.»⁵⁹². El sentido de viaje entonces cambia del *Diario* al poemario aunque el primero sea el marco vivencial del segundo y este cambio será fundamental para comprender los poemas.

Existen dentro del viaje algunos aspectos recurrentes en el poemario que son importantes mencionar para comprender mejor el análisis de los poemas. El lector de *Si mañana despierto* debe saber que se enfrenta a un conjunto de sensaciones luminosas guiadas por los colores rojo («Arder como un sol rojo»⁵⁹³), blanco («Pasó un ciervo blanco»⁵⁹⁴), azul oscuro o negro («El azul es azul»⁵⁹⁵, «Y volvió la noche / A cubrir los memoriosos»⁵⁹⁶) y verde («La verdad es el valle»⁵⁹⁷) y, también, a la constante presencia de sonidos como el agua («El rumor de la fuente bajo el cielo»⁵⁹⁸), algunos animales («Con la oculta cigarra de los días»⁵⁹⁹) y la palabra («Y las nobles voces de la tarde que fueron/ Mi familia.»⁶⁰⁰, «Cuando la muerte es inminente, la palabra –cada palabra- se llena de sentido»⁶⁰¹). Los detalles del viaje están contenidos en estos aspectos que construyen el imaginario del poemario y que serán fundamentales para penetrar en los trazos que resalta el autor como si pintara un cuadro. Un cuadro que permite que el lector acepte el diálogo poético y acepte también, en la medida de lo posible, como reales las imágenes del poeta y experimente entonces físicamente la invitación al viaje en cada poema. Pero esta invitación al viaje no parte sólo de las imágenes sino también del papel didáctico que el poeta cumple con el lector y que le facilita penetrar en el silencio espacial. A medida que el poemario avanza este papel de guía se intensifica como también la necesidad de que el lector penetre desde el comienzo en su mundo interior, en el silencio espacial.

⁵⁹² Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1965 pág. 256.

⁵⁹³ «Quiero apenas», *Si mañana despierto*, pág. 46.

⁵⁹⁴ «Momentos nocturnos», *Si mañana despierto*, pág. 72.

⁵⁹⁵ «Valle de Cúcuta», *Si mañana despierto*, pág. 49.

⁵⁹⁶ «El instante», *Si mañana despierto*, pág. 71.

⁵⁹⁷ «Valle de Cúcuta», *Si mañana despierto*, pág. 49.

⁵⁹⁸ «Fuente de Cúcuta», *Si mañana despierto*, pág. 52.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ «El regreso», *Si mañana despierto*, Pág. 47.

⁶⁰¹ «Cada palabra», *Si mañana despierto*, pág. 54.

6.6.2. Si mañana despierto⁶⁰².

Las dos citas del comienzo son significativas porque ya hacen referencia al tema principal del poemario: la muerte. Con la cita de Quevedo Gaitán Durán manifiesta su fascinación/ miedo a la muerte que no es un destino final sino el continuo vivir cuyo signo es el propio cuerpo («La calavera es el muerto, y la cara es la muerte. Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo. Y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura.»⁶⁰³). Por otro lado con Novalis expresa la conciencia de que lo exterior forma parte del interior de la persona. Lo que se desea interiormente se manifiesta exteriormente «pues lo que es verdaderamente exterior no puede obrar más que por mí-en mí, sobre mí-y según un encadenamiento exquisito.»⁶⁰⁴. Pero también es importante saber que el fragmento de Novalis se refiere a Sofía, su joven prometida que muere de tuberculosis y con quien desea reunirse de nuevo. El deseo interior entonces es el reencuentro con su amada que sólo es posible en la muerte, mediante una unión de almas que trasciende el deseo carnal. Las dos citas son una guía de viaje del poemario y Jorge Gaitán Durán remite a ellas en varios de sus poemas.

6.6.2.1. Primera parte: “La tierra que era mía”.

La primera estrofa del primer poema titulado igual que esta parte empieza con un diálogo con la cita de Novalis. El poeta quiere implicar al lector desde el primer

⁶⁰² Todas las citas de este poemario pertenecen a la edición *Si mañana despierto y otros poemas*. Tarragona. Ediciones Igitur/Mito-Colcultura. 1997. Se ha escogido esta edición por ser la más fiel a la primera de 1961 y porque es más sencilla de encontrar para su consulta. No obstante se señalarán las diferencias de esta edición con la *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán* de 1975 publicada por el Instituto Colombiano de Cultura en Bogotá que es la de mayor difusión. Para facilitar la lectura se recurrirá de nuevo a una fórmula abreviada de cita: *Si mañana despierto* y la página correspondiente. Es importante tener en cuenta que esta fórmula sólo es válida para los poemas y no para el apartado “Fragmentos” para el cual se recurrirá de nuevo a la *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, “Diario (1950-1960)” y se utilizará la misma fórmula que en el punto 7.5. El silencio de *Diario de un viaje (1950-1960)*.

⁶⁰³ *Si mañana despierto*, pág. 43.

⁶⁰⁴ *Si mañana despierto*, pág. 44.

momento en ese diálogo donde expresa respeto por el amor de Novalis pero no empatía al marcar en la segunda estrofa una forma de desear diferente. Utiliza a Novalis como una cita de autoridad pero al mismo tiempo elige un tono más cercano, anecdótico para guiar al lector hacia su ritmo como si la primera estrofa fuera una confidencia a la que le dará un giro. Así, en la segunda estrofa, Gaitán Durán vuelca su mirada en los objetos de la Tierra para encontrar lo excelso, lo elevado que le permite fundirse con su amada sin necesidad de fantasear con otro mundo:

LA TIERRA QUE ERA MÍA

Únicamente por reunirse con Sofía von Kühn,
Amante de trece años, Novalis creyó en el otro mundo;

Mas yo creo en soles, nieves, árboles,
En la mariposa blanca sobre una rosa roja,
En la hierba que ondula y en el día que muere,
Porque solo aquí como un don fugaz puedo abrasarte,
Al fin como un dios crearme en tus pupilas,
Porque te pierdo con la tierra que era mía.⁶⁰⁵

El autor establece entonces un espacio de deseo a través de lo que percibe con la vista. Un espacio de contraste donde lo que quema bien por el extremo frío o el extremo calor está en primer plano (el sol y la nieve) y los colores rojo («soles», «rosa roja», «día que muere») y blanco («nieves», «la mariposa blanca») fijan las imágenes del poema para que el lector se sumerja en su sensación. Así Gaitán Durán pinta con rojo y blanco una sensación de poder consumir un amor y observar esa consumación como si fuera una luz que penetra en los ojos de la amada («Al fin como un dios crearme en tus pupilas»). Un amor que por un lado se extingue por el exceso de calor y por otro es comunión por el exceso de frío («Porque solo aquí como un don fugaz puedo abrasarte») y que, como «el día que muere» y «la tierra que era mía», también es efímero. Pero para vivir esa sensación previamente el poeta pintó y el lector visualizó el

⁶⁰⁵ Si mañana despierto, pág. 45. En la *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán* el último verso incluye una coma después de “pierdo”: «Porque te pierdo, con la tierra que era mía.». Hay que señalar que en la edición de 1975 toda la cursiva está invertida pero se respeta la diferenciación de la edición de 1961.

cuadro del atardecer, de la mariposa encima de la rosa, del viento que ondula la hierba... imágenes que se encuentran bajo una perspectiva que en un primer acercamiento parece lineal⁶⁰⁶, delimitada por las líneas del ocaso (vertical), la nieve y la tierra (horizontales) y los puntos de fuga como la hierba y la mariposa sobre la rosa. Sin embargo al mirar más detenidamente se percibe el contraste de los colores que da profundidad y volumen al cuadro porque subraya la iluminación que en un primer plano es nítida con la mariposa en la rosa, pero que en el fondo se desvanece con el sol y la hierba que se ondula hacia lo profundo. Se podría entonces más bien hablar de un conjunto de perspectivas que le dan realismo a las imágenes y que permiten que el lector pueda meterse en ese cuadro, atravesar el espacio de sugerencia y completar no la imagen sino el poema. De esta manera lo que no se pinta se empieza a ver: «tus pupilas», «el don fugaz», «la tierra que era mía» y se aprecia el marco del cuadro que contiene a Novalis, a Sofía von Kühn y a la Tierra.

“La tierra que era mía” no es una observación pasiva de un paisaje, ni la búsqueda de una mirada, es una contemplación que «es una forma del conocimiento, que no se mueve hacia su objeto, sino que descansa en él. El objeto está presente, de la misma forma que para el ojo está presente un rostro o un paisaje, en cuanto que la mirada “reposa en él”.»⁶⁰⁷. Es la vivencia de un amor sensual. El poeta sabe que ese amor se extingue pero que puede renacer en los espacios íntimos que intenta expresar con lo que conoce, con los objetos del mundo exterior. El diálogo con Novalis es un diálogo emocional donde Gaitán Durán le hace un guiño al poeta alemán, a su idea de que lo exterior es lo interior, pero también se aparta de la posición de que el interior sea sólo los espacios imaginarios donde es más fácil ensoñar y no experimentar vívidamente las sensaciones. Para esto el autor escribe el primer verso de la segunda estrofa, para salir del mundo de ensoñación de Novalis y guiar al lector sutilmente hacia lo que percibe con sus sentidos exteriores que le ayudan a introducirse posteriormente en el cuadro, en el silencio espacial. El verso que en principio parece muy amplio y abstracto cumple su función de centrar al lector en lo conocido por sus sentidos para luego empezar a pintar con el autor los versos que continúan. En este sentido es muy importante la imagen del viento que ondula la hierba porque es también una sinestesia,

⁶⁰⁶ En la perspectiva lineal el cuadro se estructura como si se mirara una pirámide desde dentro de su base. Así se puede observar un punto de fuga imaginario al fondo sobre el que convergen una serie de líneas de fuga, a veces imaginarias y a veces reales.

⁶⁰⁷ Delclaux, Federico. *El silencio creador*. Madrid. Ediciones Rialp S.A. 1969, pág. 22.

un escuchar la hierba dirigirse hacia el ocaso, un mensaje que revela el conocimiento de que pronto terminará el día y que ese es el instante del amor.

Ahora bien, como se mencionó anteriormente la vivencia de ese amor sensual está marcada por el atardecer, por lo que se abrasa, por lo que se pierde, es decir, por la muerte. No hay una presencia muy angustiosa de la muerte, más bien se establece un espacio sensual alrededor de ella y de esta forma se empieza a constituir desde este primer poema una unión que va a ser continua en los demás poemas del libro, la unión muerte-erotismo. Aunque se analizará más adelante la presencia erótica en los poemas resulta inevitable no recordar las palabras del propio autor en uno de sus fragmentos del *Diario*: «El poema es una acto erótico.»⁶⁰⁸.

Continuando con el análisis de la primera parte del poemario, el título del segundo poema, “Quiero apenas”, transmite cierta nostalgia y fugacidad, como si se tratara de un sueño difícil de alcanzar. No obstante al leer el poema se comprende que es un torbellino de liberación ante el tiempo que no tiene clemencia, el tiempo lineal que lleva a la muerte corporal.

El poema comienza cuando la nieve deja de caer. En ese momento el poeta puede proyectar su mirada hacia los pájaros que atraviesan y los espacios verdes que quedaron, de esta manera lo que en principio era nostalgia se convierte en un primer paso hacia la liberación:

*QUIERO APENAS*⁶⁰⁹

Presto cesó la nieve, como música.
Pájaros y verdes cruzan por el frío.
Vas a morir, me dicen. *Tu enfermedad*
Es incurable. Solo puede salvarte
El milagro que niegas.

⁶⁰⁸ *Diario*, pág. 290.

⁶⁰⁹ *Si mañana despierto*, pág. 46.

Pero si en ese espacio de frío hay pájaros y quedan verdes significa que la vida continúa, es decir, el color verde es la esperanza del humano que después de las heladas del invierno ve el despertar de la vida en primavera, el renacer de la tierra que vuelve a ser nutricia. El poeta desde el primer verso lleva al lector a un espacio íntimo, penetra en el silencio espacial al evocar el silencio acogedor del espacio frío y acolchado que amortigua el ruido y que es «como música». Un espacio donde se puede escuchar el mensaje de los pájaros y la hierba que corta el blanco que parecía haber cubierto todo. Un mensaje que le trasmite la certeza de que va a morir y que «Solo puede salvarte/ el milagro que niegas.»⁶¹⁰. El milagro de renacer es lo único que salva de la muerte, pero no una reencarnación sino el renacer en la vida misma, la capacidad de experimentar la muerte como una transformación. Por supuesto hay una fe en esa capacidad de renacer, una creencia en el milagro de renovarse. Con esta idea salta a la siguiente y última estrofa donde aparece de nuevo el contraste de los colores rojo/blanco:

Mas quiero apenas

Arder como un sol rojo en tu cuerpo blanco.⁶¹¹

El cuerpo que como el espacio de nieve es blanco y el sol rojo capaz de fundir la nieve, de abrasar el cuerpo. Aquí está la revelación del mensaje, el conocimiento de que lo que desea es fundirse con otro cuerpo y morir así, desde el espacio del silencio de la nieve,

Agua silenciosa, agua sombría, agua durmiente, agua insondable, son otras tantas lecciones materiales para una meditación sobre la muerte. Pero no es la lección de una muerte heraclitana, de una muerte que nos lleva lejos con la corriente, como una corriente. Es la lección de una muerte inmóvil, de una muerte en profundidad, de una muerte que permanece con nosotros, cerca de nosotros, en nosotros.⁶¹²

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, pág. 95.

Un espacio donde puede sentir el placer de resplandecer con el otro sin miedo al olvido del ser individual. El autor remite así al pensador y escritor francés Georges Bataille (1897-1962) y a sus reflexiones sobre el erotismo que están tan presentes en el *Diario*⁶¹³. Según Bataille el hecho de que el acto sexual no conduzca a una muerte espiritual sólo es válido si se ve desde la óptica moral. «Toda actuación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo. [...] El paso del estado normal al del deseo erótico supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo. [...] La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de existencia discontinua.»⁶¹⁴. El propio Gaitán Durán escribe reflexionando sobre esta idea en su *Diario* el 25 de Mayo en París: «No hay presente porque el tiempo se incendia, se destroza; no hay “antes”, ni “después”, ni “ahora”: no hay tiempo. Hay vibración, vértigo, éxtasis, orgasmo, ardor, deslumbramiento. Nos asomamos a la eternidad; al menos, nos reflejamos por un momento en la eternidad.»⁶¹⁵. Esta es la forma de morir que el poeta quiere experimentar, una afirmación de la vida en la muerte. La conciencia que expresa en la primera estrofa de que la existencia es finita es la lucidez del que recuerda la muerte pero no se encierra en sus certezas cognitivas ni morales, sino que busca liberarse de la actitud servil ante la muerte para poder experimentarla. Por eso quiere «Arder como un sol rojo». El erotismo para Gaitán Durán es una experiencia ligada a la vida, como la pasión o la vivencia de una contemplación poética. El deseo erótico entonces será el reflejo de una ruptura, de un cambio íntimo, de una muerte que es la transformación. “Quiero apenas” establece por medio del rojo y el blanco esa unión erotismo-muerte que se mencionó en el análisis del anterior poema y que seguirá presente a lo largo de todo el libro.

En “El Regreso” -el tercer poema- Jorge Gaitán Durán nos trasporta a un espacio mítico por medio del recuerdo de la epopeya griega de Homero, *La Iliada*, y de su tierra natal. Trae a la memoria al rey de Ítaca, Ulises, y pone en su boca el primer verso: «El regreso para morir es grande.»⁶¹⁶. Sitúa al lector en el espacio de la vida que «es grande» y una búsqueda hacia la muerte. Hay que detenerse en el adjetivo “grande” para estar realmente en el espacio que el poeta quiere, una vida que no es larga sino que contiene mucho lugar para morir, para regresar al ser. Así resuenan en el fondo las

⁶¹³ *Diario*, págs. 290-293.

⁶¹⁴ Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. 1985, págs. 30 y 31.

⁶¹⁵ *Diario*, pág. 296.

⁶¹⁶ *Si mañana despierto*, Pág. 47.

palabras del *Sueño* de Quevedo pero no para recordar la cotidianidad de la muerte sino la aventura del viaje hacia ella. Un viaje mítico y heroico como el de Ulises en los primeros dos versos que se convierte desde el tercero en un viaje hacia la tierra de su infancia:

EL REGRESO

El regreso para morir es grande.
(Lo dijo con su aventura el rey de Itaca).
Mas amo el sol de mi patria,
El venado rojo que corre por los cerros,
Y las nobles voces de la tarde que fueron
Mi familia.

Mejor morir sin que nadie
Lamente glorias matinales, lejos
Del verano querido donde conocí dioses.
Todo para que mi imagen pasada
Sea la última fábula de la casa.⁶¹⁷

Como en los dos anteriores poemas el poeta coge de la mano al lector y lo saca de una primera sensación que quiere luego personalizar. Esta vez no en la segunda estrofa sino desde el tercer verso lanza la mirada hacia lo lejano y abierto para que el lector se introduzca en su espacio íntimo antes de terminar la estrofa. Un viaje hacia el recuerdo del lugar habitado en su infancia, «mi patria» que es el rojo y las «voces de la tarde que fueron mi familia.». Un recuerdo de pertenencia y protección que contiene los valores tradicionales (las voces) de la familia que transmiten una necesidad de regreso glorioso, de éxito social. Un espacio entonces de fuego y agua, emocional, una casa donde es más importante señalar porque «Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.»⁶¹⁸. En este lugar memoria e imaginación no están disociadas, hay destellos

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1965, págs. 39 y 40.

de ensoñación que iluminan lo inmemorial, lo mítico. Ahora bien, el rojo está presente, «El **venado rojo** que corre por los cerros», por un lado unido a un animal rápido, temeroso y muy sensible a los sonidos o movimientos que en el poema es el símbolo del deseo que corre libremente; en la antigüedad clásica el venado o ciervo estaba consagrado a la virgen cazadora Diana (Artemisa) y, por tanto, unido también al mito de Acteón, hijo de Aristeo y Autónoe y educado por el centaruro Quirón. Acteón era un cazador que mientras cazaba se encontró involuntariamente con la diosa Diana y su séquito de ninfas mientras tomaban un baño. Al verlas desnudas Acteón no se retiró sino que siguió observándolas y la diosa irritada al sentirse observada lo castiga convirtiéndolo en ciervo, un ciervo que al salir corriendo es devorado por sus propios perros de caza que al no reconocer a su amo lo atacan⁶¹⁹. El venado además por su alta cornamenta que periódicamente se renueva se compara a menudo con el árbol de la vida⁶²⁰, es entonces el mediador entre el cielo y la tierra, un mensajero divino que al ser rojo se asemeja al sol que sube hacia su cenit. Simboliza así la fecundidad, los ritmos de crecimiento, la amplitud cósmica y espiritual y los renacimientos. Pero además el venado corre por los cerros verdes lo que potencia los últimos rasgos simbólicos explicados de fecundidad y ritmos de crecimiento. Además el verde aparte de significar la esperanza en el renacer como se mencionó en el análisis de “Quiero Apenas” también se considera el color de la fuerza, la inmortalidad (las ramas verdes) y el conocimiento profundo porque esconde el secreto del renacer⁶²¹. Por otro lado el color rojo en la primera estrofa es el sol y el atardecer donde se escuchan las nobles voces. De esta manera el rojo es una continuidad del deseo que crece y se renueva y es también amor, pero dentro del recuerdo que está próximo a desaparecer. Si no fuera por la segunda estrofa parecería que la intención de Gaitán Durán es evocar la muerte en el espacio de la infancia donde se sintió acompañado y querido. Sin embargo la segunda estrofa se aparta de esa ensoñación y revela otra idea de morir que ya se dejó intuir con el venado rojo, la muerte en soledad sin el destino final del héroe que regresa esperando reconocimiento y el acogimiento de la familia que atesora el recuerdo de un cariño. Por eso no quiere una muerte donde los familiares lamenten la pérdida de su juventud y se

⁶¹⁹ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Regreso”.

⁶²⁰ Sobre el Árbol de la Vida ya se comentó en el análisis de los poemas de *Estuario* de Carlos Obregón y se volverá a este símbolo más adelante.

⁶²¹ Para estos y más significados véase la entrada de **Verde**. en el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Barcelona. Editorial Herder. 2007. Este diccionario servirá de referencia también para el análisis de símbolos posteriores.

preserve una relación falsa, imaginaria, «la última fábula», prefiere una muerte de esa casa lejos de ella, es decir, transformar su espacio interior, vivir el deseo de la primera estrofa como un motor que impulsa el cambio de su espacio interior. De nuevo apuesta por vivir el amor varias veces, por enfrentarse a uno mismo y no por el recuerdo o ensoñación de una vida pasada como comenta a modo de crítica en su *Diario* al referirse a las películas *Ciudadano Kane* de Orson Wells y *Fresas Salvajes* de Ingmar Bergman⁶²²: «Tanto el millonario Charles Foster Kane como el anciano médico sueco quedan reducidos entonces a una vaga existencia entre antaño y el sueño, vía para emprender al crepúsculo largos retornos. A veces, de modo insólito o casual, perciben el esplendor de la vida en torno suyo»⁶²³. El poema entonces parece detenerse en un tiempo pasado y un espacio que no permite salir del espacio de sugerencia, pero la segunda estrofa da un giro a esta sensación, apuesta por los instantes del espacio mítico que también están en el presente de otra forma única. Así sigue un ritmo personal y la sensación de vaguedad temporal desaparece porque no es importante situarse linealmente frente al presente (pasado-futuro), sino morir en los instantes irrepetibles que permiten renacer: «Revivir es la forma más sublime de comprender, ya que sólo a través de esa experiencia podemos evitar la desaparición del presente, transformándolo en una presencia siempre disponible.»⁶²⁴. Desde esta perspectiva construye los restantes poemas de esta primera parte.

“Verano Uvas Río” continúa el viaje a la tierra de la infancia para regresar a los primeros brotes de deseo en la primera estrofa:

VERANO UVAS RÍO

El tiempo pasa por el río
Tan dulcemente como fluye
El agua. Lleva al nadador
Adolescente, enjuto, rojo,
Que bajo el sol de los venados

⁶²² Tanto *Ciudadano Kane* (1941) como *Fresas Salvajes* (1957) tienen el mismo tema: en ambos casos el protagonista es un anciano que siente la muerte cerca e intenta pensar en el pasado y los seres queridos y se da cuenta de que está solo y siempre ha estado solo. Ante esta revelación de soledad decide transportarse al espacio de la infancia donde tuvo compañía y fue uno más.

⁶²³ *Diario*, pág. 311.

⁶²⁴ “La estética de la vida” según el filósofo alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911) en Perniola, Mario. *La estética del siglo veinte*. Madrid. La balsa de la medusa. 2008, pág. 23.

Come uvas. Las más doradas
Avispas del día aturden
Con zumbidos, destellos, brisas
Rápidas. Cuando sienten un aire
De luna, aléjase silbando
Por la orilla.⁶²⁵

Primero el río. Escucha el agua que fluye, que invita a nadar y que recuerda que todo cambia. Luego el espacio rojo: el adolescente dominado por el deseo, el verano cuando come uvas. El título resume esta secuencia sensorial donde las uvas -la palabra del centro del título- que son de color vino hecho de rojo y blanco (de nuevo la presencia de estos dos colores), es el objeto en el que el poeta centra su atención para reflejar el amor humano. Este objeto que sobresale logra que las imágenes ganen significado porque la mirada del espectador/lector se centra en lo que transmiten las uvas y no se pierde en el resto del espacio. Esta mirada no es otra cosa que el instinto pictórico que Jorge Gaitán Durán imprime en su poemario y que se observa claramente en este poema. Sobre la importancia del objeto ya escribió en una de sus anotaciones pictóricas del *Diario* cuando viaja a Ámsterdam y observa los cuadros del pintor barroco neerlandés Johannes Vermeer van Delft⁶²⁶. Ahí expuso su fascinación por los cuadros de mujeres del pintor donde los objetos que manipulan son el centro de atención y los que le dan significado a la presencia en el cuadro del ser humano. Cuando la mirada se vuelca al paisaje el humano pierde importancia, no se reconoce. Con esta visión pinta “Verano Uvas Río”, logrando que el lector después de saborear las uvas que el adolescente come pueda ampliar sus sentidos y escuchar el agua y refrescarse del calor. «[...] La experiencia del aura se basa por tanto en transmisión de una forma de reacción, corriente en la sociedad humana, ante la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el ser humano. El contemplado o el que se cree

⁶²⁵ *Si mañana despierto*, pág. 48.

⁶²⁶ *Vid.* 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Verano Uvas Río”, Primera estrofa.

contemplado abre la mirada. Experimentar el aura de un fenómeno significa investirlo con la facultad de abrir la mirada.»⁶²⁷.

Ahora bien, la simbología de las uvas es extensa y está unida a la vid. Entre los griegos estaba unida al dios Dionisos cuyo culto estaba asociado a la experimentación de los misterios de la vida después de la muerte, que son al mismo tiempo los del renacimiento como explica el estudioso rumano de la mitología y las lenguas clásicas Karl Kerényi (1897-1973) en *Dionisos: raíz de la vida indestructible*⁶²⁸. Por otro lado la vid es uno de los árboles mesiánicos, una planta sagrada de donde sale la bebida de los dioses -«Del verano querido donde conocí dioses»-. Su presencia en el Antiguo y Nuevo Testamento es innumerable lo que convierte a la vid en un símbolo importante para el cristianismo que se extiende no sólo a la tierra y la bebida sino a cada persona en particular. Dios es el viñador que pide a su hijo inspeccione la vendimia. La viña entonces es el reino de Dios que primero fue confiado a los judíos y que va a pasar a manos de Jesús, por eso se le compara con una vid y su sangre, el vino, es la nueva alianza⁶²⁹. En las tradiciones arcaicas además era el símbolo de la juventud y la vida eterna⁶³⁰. Así se puede apreciar que las uvas, el objeto central, posee varios significados pero que en la mayoría de los casos implica un goce sagrado y es una metáfora sobre el renacer. El cuadro ahora se percibe mejor. Por un lado el “Verano”, la juventud donde hay deseos de vivir al extremo, las “Uvas” como el placer de gozar de esa inocencia y las ansias de tentar la muerte para conocer sus misterios y disfrutar más de la vida y, por otro lado, el “Río”, el tiempo constante que recuerda que todo pasa. Pero el río además es un agua que siempre corre y cae horizontalmente al desembocar en el mar. Es un viaje cotidiano hacia la disolución, un viaje hacia la muerte que nunca termina y «[...] la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita.»⁶³¹. El soñador, el adolescente parco tanto en obras como en palabras, necesita que el agua participe en la muerte para que conserve su sentido de viaje y así poder gozar de la condición de estar vivo. En las uvas entonces

⁶²⁷ Cita sobre Walter Benjamin en “Actualización de la presencia” del libro Haas, Alois M. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Madrid. Siruela. 2009, pág. 56

⁶²⁸ Kerényi, Karl. *Dionisos: raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Editorial Herder. 1998.

⁶²⁹ *Vid. Nuevo Testamento*. Mc, 12,6: «Todavía le quedaba un hijo querido; les envió a éste, el último, diciendo: “A mi hijo lo respetarán”.».

⁶³⁰ Para estos y más significados véase la entrada de **Vid.** en el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Barcelona. Editorial Herder. 2007.

⁶³¹ Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, pág. 15.

refleja todo ese deseo por vivir y saborear el fruto de la bebida sagrada, el fruto de su nueva alianza «bajo el sol de los venados».

Sin embargo, al ampliar la mirada también se perciben las avispas que se esfuerzan por hacer ruido «Con zumbidos, destellos, brisas/ Rápidas.». Pareciera que la naturaleza se esfuerza por entregarle un mensaje⁶³² pero sólo el aire de luna lo hace reaccionar y alejarse bordeando la orilla del río. «La luna es en el reino poético materia antes de ser forma; es un fluido que penetra al soñador.»⁶³³ y el aire de luna, menos penetrante, es el comienzo del anochecer. Continuando con la sensación del blanco el poeta cambia la iluminación del cuadro. Los últimos tres versos de la estrofa reflejan la llegada de la noche, «Un poeta que sabe, en toda la fuerza del término, nutrirse de imágenes, reconoce también el sabor de la noche cerca de una corriente. [...]»⁶³⁴ y el Adolescente desaparece bordeando la orilla, es decir, sin nadar pero continuando con su viaje. Desde esta sensación blanca de lejanía empieza la segunda estrofa:

Se reconoce
El extranjero en ese instante
De demorada luz y fresca
Sombra y vaho entre las frutas.
Mas ya nada es suyo. Verano,
Uvas, río, todo concluye
Con la noche que envuelve y borra
La juvenil cabeza rubia.
Por la ciudad natal en fiesta
Desconocido cruza el hombre.⁶³⁵

⁶³² Un mensaje que recuerda los versos de un soneto del poeta barroco español Luis de Góngora y Argote (1561-1627):

Amantes, no toquéis, si queréis vida;
Porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
Cual entre flor y flor sierpe escondida.

⁶³³ Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, pág. 159.

⁶³⁴ *Ibid.*, pág. 138.

⁶³⁵ *Si mañana despierto*, Pág. 47.

La noche envuelve todo en esta segunda estrofa pero antes de borrar «La juvenil cabeza rubia» el extranjero se reconoce en medio de esa luz blanca que refresca y llena de vaho y sombra las frutas. Una luz sinestésica que es oído (vaho), tacto (fresca) y ojo (sombra). El extranjero, el viajante que está lejos de su tierra se reconoce fuera de ella aún estando en ella. Por otro lado el extranjero también es la apelación al espíritu como se analizó en algunos poemas de Carlos Obregón, una demanda tanto del espíritu del poeta como del lector para poder emprender un diálogo distinto con el viaje a la disolución. Estos primeros versos que se encadenan con los últimos de la primera estrofa cambian entonces los términos del diálogo con el lector para sacarlo de un espacio de ensueño y penetrar juntos en la noche, de nuevo en un espacio íntimo del instante, en el tiempo puntual donde pueden confluír el adolescente y el hombre que ha muerto. Es en este instante «De demorada luz y fresca» donde se recogen las sensaciones de la mirada ampliada de la primera estrofa y se está dentro del silencio espacial. En este espacio el poeta puede mostrar los caminos de la profundidad íntima a través de la inmensidad de la noche porque no espera nada. Por eso el placer adolescente, la juventud y las uvas, concluyen en la noche, se disuelven para emprender otro viaje de conocimiento. Sumergido en esta nueva sensación el poeta se siente ajeno a los espacios exteriores de su juventud. Interior y exterior no concuerdan porque ya no comparten los mismos sueños ni deseos y por esta razón es también un extranjero: «Por la ciudad natal en fiesta/ Desconocido cruza el hombre.». Con estos dos últimos versos se refiere al carnaval de Cúcuta que ya se comentó en el apartado 6.5.2.1. El viaje de vuelta («Me refería al ya abolido carnaval de Cúcuta (...) en el cual se desataban todas las pasiones reprimidas, aherrajadas por la jerarquía, la reputación o la riqueza que esa provinciana sociedad otorgaba. [...]»⁶³⁶). Una noche donde «La sexualidad y la muerte no son más que los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, pues una y otra tienen el sentido del despilfarro ilimitado al que procede la naturaleza en contra del deseo de durar que es lo propio de cada ser.»⁶³⁷. En el *Diario* la noche del carnaval suplanta la muerte para que todas las personas se igualen y puedan dar rienda suelta a las pasiones escondidas que la moral no deja⁶³⁸. Una noche similar a la del cuadro del pintor francés Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), *En el Moulin Rouge*, que bajo una atmósfera roja

⁶³⁶ *Diario*, pág. 289.

⁶³⁷ Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. 1985, pág. 88.

⁶³⁸ *Vid.* 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Verano Uvas Río”, Segunda estrofa.

muestra la vida nocturna del París del siglo XIX. Resulta interesante que las reflexiones sobre el carnaval aparecen en el *Diario* justo después de comentar los cuadros de Toulouse-Lautrec, por lo que la comparación es inevitable. Aunque la noche de “Verano Uvas Río” es una guía hacia la inmensidad del interior tiene similitud con esa mirada «**desde afuera**, desde su solitaria reflexión»⁶³⁹ que comenta pinta Toulouse-Lautrec que no es únicamente crítica con la sociedad sino que transmite un interior que busca otro tipo de muerte más profunda.

“Valle de Cúcuta” es el cuarto poema que continúa con el viaje a la tierra de infancia. Esta vez pinta el paisaje del valle, una superficie donde el río fluye entre dos vertientes que se alargan hasta el mar. Las imágenes se crean por medio de sinestesias, un cruce de verbos que trazan pinceladas que pueden seguir varios caminos descriptivos y sensoriales:

VALLE DE CÚCUTA

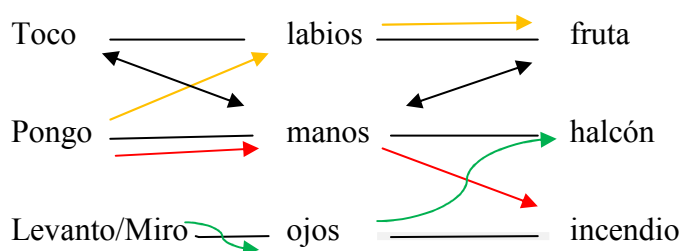
Toco con mis labios el frutero del día.
Pongo con las manos un halcón en el cielo.
Con los ojos levanto un incendio en el cerro.
La querencia del sol me devuelve la vida.
La verdad es el valle. El azul es azul.
El árbol colorado es la tierra caliente.
Ninguna cosa tiene simulacro ni duda.

Aquí aprendí a vivir con el vuelo y el río.⁶⁴⁰

Toca con los labios la fruta, pone con las manos un halcón y levanta con los ojos un incendio. Pero también puede tocar con las manos la fruta o poner los labios en ella o, quizá, poner con las manos un incendio a la vez que mirar con los ojos un halcón. En un esquema el cruce de caminos sería de la siguiente manera:

⁶³⁹ *Diario*, pág. 288.

⁶⁴⁰ *Si mañana despierto*, pág. 49.



La variedad de posibilidades tiene la intención de bombardear al lector con distintos placeres sensitivos y que así no se quede en la primera mirada del cuadro. Pero estas posibilidades saltan a la vez porque al unir más de dos imágenes con diferentes dominios sensoriales la descripción se nutre de los sentidos que faltan. Si con los labios toco la fruta la nariz también la huele y da la sensación de estar saboreándola. Si pongo con las manos un halcón significa que lo estoy pintando y tocando a la vez. Si levanto con los ojos un incendio implica que veo a lo lejos el sol y me caliento. En otras palabras el cruce es un seguimiento del ritmo y una forma del poeta de añadir dimensiones a lo que contempla. Así se produce una intersección sensorial, un haz de planos bajo el ritmo puntual que penetra al lector en el silencio espacial. «La verdad es el valle» que pese encauzar el río que baja asciende hacia el cielo que es azul. La intención entonces es ascender, resaltar la dimensión vertical y volcar la mirada hacia el cielo. El halcón y luego el árbol expresan ese deseo de ascender como el cerro.

Pero antes de analizar el deseo de ascensión hay que regresar al primer verso y detenerse en el frutero. «El mundo es un gran frutero»⁶⁴¹ comenta Gaitán Durán en su viaje a Ámsterdam viendo los cuadros del pintor neerlandés Vincent Van Gogh (1853-1890). Un frutero que en el *Diario* se une a los paisajes primaverales del pintor de 1888 para cargar de sentido la idea de que es la representación del mundo rebosante, en flor⁶⁴². Con «el frutero del día» transmite desde el principio una sensación de inmensidad en lo cotidiano que permite al lector contemplar, «No puede ser de otra forma el que en medio del descanso del contemplar apremie una llamada silenciosa hacia un descanso infinitamente aún más profundo, incomprensible, “eterno”.»⁶⁴³. Bajo este estado es posible seguir las líneas de trazo que, continuado con la sensación de

⁶⁴¹ *Diario*, pág. 310.

⁶⁴² Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Valle de Cúcuta”.

⁶⁴³ Delclaux, Federico. *El silencio creador*. Madrid. Ediciones Rialp S.A. 1969, pág. 23.

colores de los poemas anteriores, son verticalmente rojas, cálidas. Como el frutero el «árbol colorado» mencionado anteriormente es otro punto de fuga que persigue en el contemplar un ritmo más íntimo. Un ritmo que «es la tierra caliente», es decir, el árbol es la conexión entre cielo y tierra, un eje de comunicación que guarda la calidez del amor, la llama que percibe el lenguaje del instante porque

Verticalidad no es una metáfora vana; es un principio de orden, una ley de filiación, una escala a lo largo de la cual se experimentan los grados de una sensibilidad especial. Finalmente la vida del alma, todas las emociones sutiles y reprimidas, todas las esperanzas, todos los temores, todas las fuerzas morales que comprometen un porvenir, tienen una *diferencial vertical* en toda la acepción matemática del término.⁶⁴⁴

No hay que olvidar que en el árbol se aprecian los ciclos del sol porque éste lo ilumina, lo abandona y luego lo vuelve a iluminar. Es entonces una manifestación de la noche y el día, de la muerte y el renacer. «El árbol colorado» arde y por tanto está siendo iluminado pero también quemado. Sus raíces siguen en la tierra, en el cerro, por eso «la verdad es el valle», pero a la vez las ramas conectan con el cielo y arden, calientan la tierra, irradian el mensaje del cielo. Así el árbol es la confluencia de planos que se transmitía desde los primeros versos con el cruce de los sentidos, el instante donde «Ninguna cosa tiene simulacro ni duda.», donde las raíces tienen como principio la tierra, el amor que busca la muerte para la salvación, donde las ramas consiguen ascender y comunicar el amor terrenal con lo divino. «Creemos mirar el cielo azul. Y es de súbito el cielo azul lo que nos mira.»⁶⁴⁵. Este instante, esta doble mirada converge en el haz de planos, habita el silencio espacial. Este árbol que «es el ser del gran ritmo, el verdadero ser del ritmo anual. Es el más claro, el más exacto, el más seguro, el más rico, el más exuberante en sus manifestaciones rítmicas.»⁶⁴⁶ es el mismo que el de los

⁶⁴⁴ Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1958, pág. 20.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pág. 208.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, pág. 276.

poemas de Carlos Obregón, el mismo símbolo axial del “Árbol de la vida”⁶⁴⁷. Así, bajo este rojo colorado, pone «con las manos un halcón en el cielo», el otro símbolo vertical que muestra los deseos de volar del poeta, de comprometerse con su ser en la dialéctica del valle, la del río, el cerro y el abismo, en el espacio donde aprendió que la vida es renovarse y ascender, fundirse con el cielo donde escuchó el ritmo del árbol: «Aquí aprendí a vivir con el vuelo y el río.». De esta manera “Valle de Cúcuta” amplía el espacio interior de la segunda estrofa de “Verano Uvas Río” porque el viaje del espíritu se traslada al instante también inmenso del árbol colorado y poeta y lector penetran completamente en el deseo de fusión, viven el espacio del silencio espacial.

Pero este instante rojo también puede ser blanco como la luz que tranquiliza e ilumina los «claros» del interior:

DE REPENTE LA MÚSICA

La pura luz que pasa
Por la calle desierta.
Nada humano
Bajo el cielo abolido.
La blancura absoluta
De la ciudad confunde
La muerte y el sigilo.

De repente la música,
La sombra de los amantes en el agua.⁶⁴⁸

Una luz que recuerda al sol blanquecino de algunos atardeceres que ciegan. Un sol blanco que sólo permite ver las sombras e incita a caminar hacia él sin importar qué pasa alrededor. Momentos en los que el alma resuena con esa luz y desea unirse a ella. En el poema esta luz ilumina la ciudad donde no hay presencia humana. Así el exterior

⁶⁴⁷ Sobre el símbolo axial del “Árbol de la vida” o “Árbol del Mundo” ya se comentó en el análisis del viaje a la inmensidad en Carlos Obregón en sus poemas “Cantos” (apartado 5.2.2.6.) de *Estuario*. Para su comprensión se utilizó la perspectiva del matemático, filósofo y metafísico francés René Guénon (1886-1951) en sus artículos de “Simbolismo axial y simbolismo de pasaje”.

⁶⁴⁸ *Si mañana despierto*, pág. 50.

ya no es ajeno al instante blanquecino del atardecer. Ahora es posible disfrutar la ciudad en soledad «Bajo el cielo abolido», lejos del ruido del carnaval, de las leyes y costumbres que recuerdan los preceptos morales ya sin vigencia bajo esa luz de unión. «La blancura absoluta» regresa a la nieve que quemaba por el frío extremo de “La tierra que era mía”, al silencio de la nieve que cesa de “Quiero Apenas”, al aire de luna de “Verano Uvas Río” y, también, al cuerpo blanco que se contempla mejor en su reflejo⁶⁴⁹. El cuerpo blanco que puede ser el del cuadro *Venus* que Jorge Gaitán Durán compara con el cuerpo de su amante Betina en el *Diario*. Esta Venus del pintor alemán Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) es una buena imagen de la blancura que el poeta desea, de la sensualidad tranquila. El velo transparente que sostiene es como una luz transversal que no cubre sino que centra la mirada en el pubis. Así el monte de Venus se resalta a través del velo que permite apreciar mejor su forma y transmite a su vez más sensualidad al desnudo porque el ojo puede ver sin pudor, sin sentirse coartado por la carne. El paisaje blanco entonces permite concentrarse en el silencio cauteloso y escuchar sus secretos pero también llena de sensualidad la mirada.

De esta manera, por medio de la luz, Gaitán Durán vuelve a sumergir al lector de forma pictórica al tiempo puntual y le revela un secreto, el conocimiento del mensaje del silencio que se confunde con la muerte: «La blancura absoluta/ De la ciudad confunde/ La muerte y el sigilo.». Es en este instante cuando se escucha la música, el silencio de la nieve/ ciudad blanca y se ve a través de esa luz «La sombra de los amantes en el agua.». Así, mientras se escucha con todo el cuerpo el ritmo de los amantes se habita el silencio espacial y se puede ver la sombra en el agua, en el ojo de la naturaleza que ve y sueña. Poeta y lector, entonces, se reflejan de nuevo por un momento con los amantes en la eternidad deseando esa muerte «bella y fiel. Sólo el agua puede dormir conservando la belleza; sólo el agua puede morir, inmóvil, guardando sus reflejos.»⁶⁵⁰.

En este punto es importante volver a la idea de erotismo de Georges Bataille como una experiencia ligada a la vida similar a la pasión o a la experiencia de una contemplación poética. Según Bataille unida a la nostalgia de la sensación de finitud del ser humano está la necesidad de continuidad profunda que se busca en la religión y

⁶⁴⁹ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “De repente la música”.

⁶⁵⁰ Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, pág. 91.

también en el erotismo. La religión entendida desde la raíz etimológica del latín *Religāre*, atar fuertemente, volver a atar fuertemente o ceñir estrechamente. Bajo el foco de esta búsqueda de unión el pensador francés distinguió tres tipos de erotismos:

Tres formas, a saber, el erotismo del cuerpo, el erotismo de los corazones y, finalmente, el erotismo sagrado. [...]

En ellas lo que está siempre en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda. [...] Todo erotismo es sagrado, pero encontramos los cuerpos y los corazones sin entrar en la esfera sagrada propiamente dicha.⁶⁵¹

En el deseo o el acto erótico está en juego siempre una disolución de las formas constituidas, una fascinación por la ruptura y la transformación, por la muerte. En el erotismo sagrado la fuerza para esta ruptura no se introduce por medios que no dependan de la voluntad como el cuerpo o el corazón porque no es la espera de un ser dado sino la experiencia vívida de la eternidad. Así para Bataille «La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad.»⁶⁵². Jorge Gaitán Durán -como se mencionó en la introducción de este análisis del poemario- hace varias reseñas y comentarios sobre el ensayo *El erotismo* en su *Diario* y expresó su conformidad con la semejanza poesía-erotismo:

Solo la poesía puede capturar el erotismo.

Solo ella embellece la siguiente paradoja: la inteligencia se afana por aferrarnos a lo que somos, por no dejarnos fluir hacia el olvido de nosotros mismos, el cual es precisamente recuerdo de lo más hondo del ser.⁶⁵³

⁶⁵¹ Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. 1985, págs. 28 y 29.

⁶⁵² *Ibid.* pág. 40.

⁶⁵³ *Diario*, pág. 298.

Ahora bien, el erotismo sagrado es una experiencia mística que se puede dar a la vez que el erotismo del cuerpo y del corazón, es decir, la sexualidad también es una experiencia vívida de la eternidad si cuerpo y corazón conectan más allá de la necesidad de satisfacer el deseo corporal, de la espera de poseer al otro para no sentir soledad. El acto sexual también es una unión profunda, un viaje a la muerte donde los amantes se atan fuertemente y este es el sentido de la presencia erótica en los poemas de Gaitán Durán.

En consonancia con la importancia de la luz en “De repente la música” está el poema que le sigue, “Canícula”. En estos dos poemas ya no hay ningún tipo de confusión entre el paisaje exterior y el interior, son uno, y la luz de la tarde permite sumergirse en el ritmo íntimo. “Canícula” desde el título sugiere el rojo. Es el momento del año donde el calor es más fuerte, donde el sol abrasa con todo:

CANÍCULA

El sol abrasa toda
Vida. No mueve el viento
Un árbol. Fuera del tiempo
Está el fasto del día.
La canícula absorbe
Las horas, los colores,
El silencio.

De repente óyese una gota
De agua, y otra,
Y otra más, en la tarde.
Es la música.⁶⁵⁴

La inmovilidad de los primeros versos trae ecos de la luz blanca de “De repente la música”, pero con la diferencia de que el sol calienta enérgicamente. Ya no es una luz que sólo permite ver sombras sino que oscurece la tierra porque quema. Unas

⁶⁵⁴ *Si mañana despierto*, pág. 51.

imágenes que captan esta luz son algunos cuadros de Van Gogh. Gaitán Durán al ver los cuadros del pintor neerlandés comenta en su *Diario* (igual que con el frutero): «A propósito de algunos de sus paisajes de junio de 1890 hablaría yo de la sombra del esplendor: ¡la reverberación impecable del verano que nos enceguece y calcina! Bajo el rutilante cielo el mundo se pone negro.»⁶⁵⁵. Cuadros como *El sembrador* y *La viña roja*⁶⁵⁶, ambos de 1885, muestran un cielo amarillo intenso como el sol que oscurece los colores de la tierra como si los absorbiera –*El sembrador*– o realza los tonos rojos que abrasa –*La viña roja*– para ensombrecer los demás colores. Pero es en *Paisaje a la puesta del sol* (1885) donde mejor se observa la sensación de un sol que aún a punto de esconderse quema sin dejar pasar una brisa y a la vez ilumina el cielo como oscurece la tierra. Este es el momento de la primera estrofa de “Canícula”⁶⁵⁷.

No obstante los versos de la primera estrofa pintan ese paisaje para que el lector se acompañe de esa luz y regrese a la palabra. Esta estrofa es una forma de inmersión en el tiempo del silencio espacial. La luz que ensombrece e ilumina es un instante antes de la noche que cerca el espacio para que el lector/espectador quede aislado de todo lo que no se pueda intuir, de lo que no se percibe con los sentidos internos. Así lo venturoso del día está «Fuera del tiempo», del tiempo lineal que recuerda que otro día se acaba. La canícula absorbe incluso el silencio exterior, todo lo que se pueda percibir está concentrado ahí, en un espacio fuera del tiempo donde todo converge, en el tiempo puntual. Es en este espacio donde se escucha de nuevo la música, las gotas de agua que marcan el ritmo, la dirección en el silencio espacial. El agua que refresca marca la presencia de humedad en el momento más caluroso, una humedad cálida que crea una imagen de materia ambivalente y «Las formas se acaban, las materias nunca. La materia es el esquema de los sueños indefinidos.»⁶⁵⁸. La segunda estrofa entonces sumerge en el mundo de los sentimientos opuestos, en el corazón que es contradictorio. Por eso en la primera estrofa el poeta cercó los sentidos, sobre todo la vista porque

⁶⁵⁵ *Diario*, pág. 310.

⁶⁵⁶ La viña roja al parecer es el único cuadro que Van Gogh vendió en vida a la pintora belga Ana Bloch (1848-1936) tras su exposición en Bruselas en 1890. El cuadro está pintado sobre un costal y al parecer fue producto de un entrenamiento privado del pintor para manejar este material.

⁶⁵⁷ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Canícula”.

⁶⁵⁸ Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, pág. 149.

Sea, pues, la primera que la regla no dice (para que no nos gravemos), que sea uno ciego, sordo y mudo; que nunca vea, oiga ni hable, sino que evite el exceso de estos tres sentidos.[...]

Sentido de la vista. Ventanas del alma.-En la vista es necesario, primero, cuidado no solamente en las cosas que dañan quemando, sino en las que dañan quitando la limpieza del alma con su memoria.⁶⁵⁹

Con los ojos internos se siente la luz contradictoria de *Paisaje a la puesta del sol* y se escucha el ritmo del corazón. La humedad caliente trae la presencia de la noche cercana en el momento en que el calor absorbe todo y el sol abrasa, es decir, esas gotas marcan el ritmo del placer de sentir la muerte próxima.

El último poema de esta primera parte, “Fuente en Cúcuta”, continúa con la emoción del sonido del agua cayendo dentro de la casa de infancia, un lugar de tranquilidad y encuentro con la muerte:

FUENTE EN CÚCUTA

El rumor de la fuente bajo el cielo
Habla como la infancia.

Alrededor

Todo convida a la tórrida calma
De la casa: el mismo patio blanco
Entre los árboles, la misma siesta
Con la oculta cigarra de los días,

Nubes que no veía desde entonces
Como la muerte pasan por el agua.⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ Laredo, Ramón. “Regla 16”, *Pláticas y exposición de las reglas* tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, pág. 233.

⁶⁶⁰ *Si mañana despierto*, pág. 52.

El agua en este caso se renueva en la fuente y su sonido es un rumor, no es tan definitivo como las gotas que caen en “Canícula”. Más bien transportan a la casa de la infancia, representan esa memoria emocional que vuelve a salir a flote para cerrar la primera parte del poemario. En un principio pareciera de nuevo como si el poeta describiera un viaje exterior a su tierra natal, pero esta vez vuelve al nido por lo que es más obvia la construcción con imágenes exteriores de un interior que está en búsqueda. La casa es el objeto central, un lugar de protección al que se sueña regresar para volver al ritmo interior, para reconstruir el espacio de intimidad. Así lejos de ser un plano horizontal «La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia vertical;»⁶⁶¹. Por eso la fuente dialoga con el cielo desde los primeros versos y después se centra la atención en lo que rodea a la fuente, en un patio blanco que conserva el calor de la canícula pero entre árboles -seres de la verticalidad- que hacen que el momento de calor habite plácidamente el espacio de la siesta. El recuerdo de este patio trae consigo el sonido de «la oculta cigarra» y con él la segunda estrofa donde el agua vuelve a ser el ojo del cielo. El color blanco es una vez más el escenario del poema: el blanco cálido del patio y el de las nubes que se reflejan en el agua de la fuente. El ruido estridente y monótono de la cigarra simboliza la cotidianidad del patio, la presencia del calor que absorbe todo y el amor que abrasa ya que la cigarra es el símbolo de la pareja complementaria por su alternancia de silencio en la noche y chirridos al calor del sol. En Grecia estaba consagrada a Apolo, hermano de la diosa Diana y dios del sol, la poesía, la adivinación, las artes, la curación y la medicina entre otros atributos. Ante la sensación del sonido de la cigarra el oído vuelve a escuchar el agua de la fuente, regresa su atención al sentido del encuentro con la muerte, al sentido del viaje. Regresa el deseo de ascensión, de conectar con el cielo. El regreso entonces no es a la casa de la infancia propiamente sino a una sensación interior que se va perdiendo al dejarse de escuchar, al vivir un ritmo ajeno al íntimo que clama desde el interior modificando la imagen externa (el físico) para que se produzca ese retorno al nido, al centro protector que a la larga es uno mismo. De esta manera la casa es el propio cuerpo que se construye desde el interior y posee un íntimo componente de fidelidad a uno mismo. “Fuente en Cúcuta” tiene el propósito de cerrar esta primera parte de manera que el lector acompañe al poeta en su viaje conectando con su ritmo, con su interior que

⁶⁶¹ Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, pág. 48.

también es el cuerpo exterior que busca ascender, superponer planos para encontrar los instantes fuera de la temporalidad lineal y así sumergirse del todo en el silencio espacial y continuar con el viaje que transforma, el viaje a Uno Mismo. Ya se comentó este sentido de viaje en el análisis del *Diario* pero merece la pena recordar las palabras de Gaitán Durán al respecto justo antes de emprender el viaje por Europa: «[el viaje] sobre todo constituye un **retorno**. No juego con las palabras: nos evadimos de una existencia incierta y ardua **en el tiempo**, para regresar al principio de los tiempos o al universo **antes del tiempo**, al Ser.»⁶⁶².

6.6.2.2. Segunda parte: “Sospecho un signo”⁶⁶³.

Esta segunda parte del poemario consta de dos poemas que se alejan del verso para adquirir un ritmo prosaico. Más que poemas son fragmentos que bien podrían ser una parte del *Diario* que Gaitán Durán introduce en el poemario como un inciso aclaratorio. No obstante los colores blanco y rojo de la primera parte siguen estando presentes en estos fragmentos y en esta segunda parte representan nuevos focos de luz, los focos de una luz mental.

“Cada palabra” y “Sospecho un signo” son los dos fragmentos que componen este inciso del poemario. Los dos pretenden explicar un sentido que se esconde detrás del pensamiento filosófico que el autor expresa, un secreto detrás del signo que está en su pensamiento. Así “Cada palabra” podría ser perfectamente la parte en prosa del texto explicativo de un emblema⁶⁶⁴ que interrelaciona el sentido que transmite la figura (el

⁶⁶² *Diario*, pág. 287.

⁶⁶³ La división de este apartado en la *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán* no aparece, se pasa directamente del poema “Fuente de Cúcuta” a “Cada palabra” y “Sospecho un signo”.

⁶⁶⁴ Se toma para este análisis la explicación de emblema del libro *La literatura emblemática española: siglos XVI y XVII* de Aquilino Sánchez Pérez publicado en Madrid en 1977 por la editorial SGEL. Según este autor entre los siglos XV y XVIII se le denominó emblema (del griego *ἔμβλημα*, emblema, “lo que está puesto dentro o encerrado”) a una imagen enigmática acompañada de una frase o leyenda que ayudaba a descifrar un sentido moral oculto que se explicaba debajo en verso o en prosa. El emblema clásico se compone de tres elementos: una **figura**, símbolo o icono que se pintaba dentro de un grabado xilográfico o calcográfico fundamental para recordar con facilidad el precepto moral después de comprender el sentido oculto; el **título** o *lemma*, una sentencia criptica usualmente en latín que da pistas para completar el sentido de la imagen y, por último, un **texto explicativo** que relaciona la imagen y el título para ampliar y aclarar el significado del emblema.

grabado) y el título o *lemma*. En este caso el emblema tiene la finalidad de descifrar un sentido moral de individuo, no un precepto social, y el fragmento sí parece exponer una imagen que está dentro del texto explicativo y que esconde un signo. El ejercicio entonces para entender el emblema sería el contrario al del emblema clásico, es decir, para descifrar el signo de la imagen es necesario imaginar el grabado a través del texto explicativo y el título:

CADA PALABRA

Cuando la muerte es inminente, la palabra –cada palabra- se llena de sentido. La sentimos nacer al fin grávida, indispensable. Esplende lo que por años había sido nuestra duda: su fasto, conquista del mundo. Nombramos la centella que nos mata: *el mundo es una palabra*. No hay tiempo entonces que perder y esta experiencia última, única nos resarce de toda patria.⁶⁶⁵

Gaitán Durán enfrenta al lector con la certeza de que la muerte es el sentido de la vida. No expresa la sensación del proverbio latino *Memento mori* -recuerda que vas a morir- ni tampoco la aspiración renacentista del *Carpe Diem* -aprovecha el día- porque no construye el texto bajo la consciencia de un tiempo que corre y se lleva inevitablemente la vida que hay que disfrutar. La muerte le da sentido a la vida pero no por miedo sino porque la llena de experiencias únicas que colman el vacío que crea la necesidad de sentir pertenencia a un lugar. Así la muerte «resarce de toda patria». Pero el mensaje principal, el *lemma*, es que «el mundo es una palabra». La palabra es el rayo, el fuego que se desprende, la reliquia de algún vivo afecto del alma que administra justicia cuando se acepta que el alma pena en el purgatorio antes de ir a la gloria. Por eso el signo está en la palabra, porque la palabra es el día venturoso («su fasto»), la conquista del mundo porque es el principio. El *lemma* entonces hace referencia al comienzo del prólogo del *Evangelio según San Juan*:

1. En el principio existía la Palabra y la palabra estaba con Dios y la palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se

⁶⁶⁵ *Si mañana despierto*, pág. 54.

hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron.⁶⁶⁶

La palabra es el mundo, la luz que brilla en las tinieblas y le da sentido a la vida de los humanos. Ahora bien, el sentido para Gaitán Durán es la muerte y la palabra y la muerte están fuera del tiempo, son instantes gloriosos que iluminan la existencia. No hay que olvidar que el poeta aparta la duda para creer en la palabra cuando siente la muerte cerca («es inminente»). No se trata de una muerte que amenaza con llevarse la vida, es la muerte que ha experimentado el poeta y que reconoce cerca, el mismo momento en que nace y se carga de sentido la palabra porque se une a Dios y crea. Aquí está la experiencia sagrada que transmitió a lo largo de los poemas de la primera parte, el deseo de ascender, la luz blanca que permite penetrar en el tiempo puntual y establecer el diálogo con el silencio espacial para volver a la palabra poética que expresa lo inefable y completa el significado. El sentido de la vida es experimentar la muerte que conecta al individuo con lo eterno, la búsqueda en el interior que lo transforma y le permite conocerse, «No hay entonces tiempo que perder». La imagen después de la explicación se puede imaginar más fácilmente. El grabado con forma ovalada podría reflejar la sensación de una tierra extensa bajo un cielo cercano y espeso. En medio de estos dos planos sólo un árbol con grandes y largas raíces y un hombre tranquilo con los ojos vendados que se acerca hacia el rayo de luz que se abre en el centro como una ventana del cielo. En los lados achatados del óvalo dos columnas con las partes superiores un poco separadas como si estuvieran suspendidas sostienen una esquila en forma de bandera con un *lemma* escrito: «el mundo es una palabra.».

Por otro lado “Sospecho un signo” comienza con una cita de *El hacedor* del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) que ya prepara al lector para entrar en el nuevo foco de luz blanca:

⁶⁶⁶ Cfr. Juan, 1, 1-5.

SOSPECHO UN SIGNO

...el rumor de Odiseas e Iliadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las sintió al descender a la última sombra.

JORGE LUIS BORGES

Ante el tribunal se dijo que la muerte no es un instante, sino un proceso. Provino el testimonio de un hombre que pesaba las palabras: el médico de los guillotizados. Horas después de que la guillotina ha separado limpiamente la cabeza del tronco, hay vísceras que se estremecen y sienten: *órganos que siguen viviendo*. Sospecho que esos pedazos de carne tienen expresión. Sospecho un signo en el tumulto, una soberanía (rpto o ademán) en la materia cuando se asoma a la nada. He aquí al ser bajo un nuevo y lancinante foco de luz.⁶⁶⁷

La luz azul oscura como el aire para los griegos y los romanos o negra de «la última sombra» de la cita de Borges se mantiene a lo largo del fragmento y contrasta con la de la guillotina, la gran representante del tribunal del Juicio Final, el fin del mundo cuando la humanidad será juzgada por sus obras. También el tema de la cita se mantiene: la disolución del ser humano en la nada. Ahora bien, “Sospecho un signo” además de la luz blanca sobre la sombra del día final tiene una gran presencia del color rojo que representa lo vivo y lo doloroso. Así el rojo no abrasa sino que se centra en el dolor de la transformación que con la luz blanca tiñen el fragmento de un pálido escenario sangriento.

En líneas generales el fragmento consta de tres partes. La primera parte define a la muerte como un proceso y lo sustenta por una autoridad: «el médico de los guillotizados». La segunda parte distingue entre la mente y el cuerpo describiendo la autonomía de las vísceras y órganos que siguen “vivas” después de haber separado la cabeza del tronco. Finalmente la tercera parte marca la sospecha de un signo que se construye a través de estas tres partes del fragmento bajo «un nuevo y lancinante foco de luz», es decir, a base de observar la materia, de utilizar la figura del guillotizado que impacta, la carne desgarrada para transmitir al lector un dolor crudo y muy agudo. Esta

⁶⁶⁷ *Si mañana despierto*, pág. 55.

experiencia sanguínea a través del dolor pretende crear el significado del signo, el concepto, la imagen mental de la carne aparentemente inerte que reacciona ante el contacto con la nada. Siguiendo la concepción triádica del signo que el filósofo, científico y lógico estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914)⁶⁶⁸ describió como entidad con tres caras que al conocerlas permiten a su vez conocer algo más, el signo se constituye entonces por el referente que es el objeto real al cual el signo hace referencia, el significante que es el soporte material, lo que se percibe con los sentidos, y el significado, la imagen mental que se forma en el signo, el concepto o abstracción de esa imagen formada. De esta manera el signo en el tumulto estaría constituido por tres caras: una cara, el significante, que son los «órganos que siguen viviendo», los pedazos de carne que tiene expresión y que transmiten el olor a sangre continuo en el fragmento; una segunda cara que sería el referente que, gracias a la descripción de la materia guillotizada del fragmento y las notas de Gaitán Durán en París sobre el pintor judío de nacionalidad francesa Chaïm Soutine (1893-1943) en el *Diario*, lleva directamente a los cuadros *El conejo desollado* (1922), *La carcasa de carne* (1923) y *El buey desollado* (1925) de Soutine⁶⁶⁹; y una tercera cara que es el significado, la idea de que la experiencia de la muerte no se puede percibir desde la mente sino desde el sentir de todo el cuerpo.

Una vez vistas las tres caras se comprende mejor que la muerte sea un proceso de transformación y no un solo momento final. Lo escondido detrás del signo es la importancia de la materia que nunca se acaba, la materia forjadora que crea formas que se acaban, que sólo se transforman desde el exterior mientras que en la materia se aprecian las fuerzas, los impulsos creadores que producen un cambio interior como la muerte. Las imágenes poéticas tienen también una materia y sólo cuando se le atribuye a las formas su materia la imagen evoluciona y se conoce su sustancia, sus necesidades dejando de ser así un simple juego formal. Esta es la nueva luz mental, el trance a la

⁶⁶⁸ Charles Sanders Peirce es considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna. Peirce publicó dos libros, *Photometric Researches* (1878) y *Studies in Logic* (1883), y varios artículos en revistas, pero posteriormente se ordenó temáticamente una selección de sus escritos y se publicaron en ocho volúmenes bajo el título de *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Sin embargo la publicación más accesible es la de 1982, *A Chronological Edition*, que contiene algunos volúmenes más organizados cronológicamente y se ha reeditado. La concepción triádica del signo que se expone en este trabajo está sacada precisamente del volumen 8 de esta reedición publicada por la Indiana University Press en el 2010.

⁶⁶⁹ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Fragmento “Sospecho un signo”, 1).

muerte donde las formas se acaban como en los cuadros *Hombre de gabardina verde* (1921) y *Mujer loca* (1920) de Soutine⁶⁷⁰ y queda el ser que va a ser juzgado.

6.6.2.3. Tercera parte: “Si mañana despierto”.

Después del inciso de la segunda parte Jorge Gaitán regresa al verso con la tercera parte que se titula como el poemario. En el primer poema, “Tal es su privilegio”, la palabra sigue presente al igual que la nueva luz mental como hilo de unión con la segunda parte. Ahora bien, después de haber planteado que la muerte es un proceso y que la palabra es el mundo y lo que le da sentido a la vida, en este poema el poeta regresa a la muerte y a la palabra pero contempladas desde el otro sentido de proceso y mundo, es decir, desde la perspectiva del tiempo que transcurre continuamente. Así el recuerdo de los días que pasan lo insultan porque son la conciencia de que llegará su condena y también traen consigo las voces de otra época que le recuerdan su condición de humano y lo humillan, lo reducen al ser que carga con la culpa de todos:

TAL ES SU PRIVILEGIO

Los días me insultan al pasar, me apocan
Con palabras de muerto: injurias de otro siglo,
Culpas que ni siquiera yo reconozco
Aunque haya admitido la de ser hombre.
Mas ¿cuántos quedan? Tal es su privilegio,
Pues si los niego o mato no me queda vida,
Y hay que tomarlos como son, ratas feroces
Que me roen el vientre y me condenan.⁶⁷¹

⁶⁷⁰ *Ibid.* Fragmento “Sospecho un signo”, 2).

⁶⁷¹ *Si mañana despierto*, pág. 59.

La palabra unida a Dios en un principio, la palabra creadora ha sido entonces presa del paso del tiempo, de su utilización para establecer un lenguaje que reúna una moral, que establezca unas leyes, una civilización que ya no considera la palabra como un mensaje del origen creador de cada ser humano sino como una forma de la civilización. El propio Jorge Gaitán Durán en el *Diario* comenta esta idea más explícitamente:

Nuestro lenguaje actual se basa en una mentira; pone entre paréntesis de silencio los terribles abolengos de nuestra especie; obedece a nuestras formas de civilización, es decir, al conjunto de instituciones, leyes, maldiciones con las cuales la sociedad, fundada en una tarea, rechaza el furor y el vértigo de su origen. [...]

Nuestro lenguaje no ha sido hecho para expresar la parte oscura del ser. Está hecho de silencios y su máxima osadía es el sigilo.⁶⁷²

Así las «palabras de muerto» cargan ese peso moral de la culpa, la de haber desobedecido y sido expulsado del paraíso (el jardín del Edén) por someter la voluntad a las pasiones. Este peso traen los días para el que arrastra la culpa moral de una religión como la católica, pero el poeta sostiene que ha «admitido la de ser hombre», es decir, estar sujeto al sufrimiento de la muerte, la de ser mortal. Por eso compara los días con «ratas feroces/ que me roen el vientre y me condenan», ratas que apelan a varios sentidos mientras roen ya que evocan ese olor a sangre y el rojo de los órganos de “Sospecho un signo”. La continuidad del signo queda clara: por un lado las formas del lenguaje que se van transformando exteriormente con los cambios culturales (donde está presente la moral) y por otro lado lo que permanece –la materia se “Sospecho un signo” que era lo escondido detrás del signo-, el ser que va a ser juzgado y que toma el paso del tiempo como un proceso hacia la muerte que conduce hacia un cambio interior más profundo. Este es precisamente el privilegio de lo caduco, del «eres polvo y al polvo tornarás.»⁶⁷³.

⁶⁷² *Diario*, págs. 291 y 292.

⁶⁷³ Cfr. *Génesis*, 3-19.

En el siguiente poema, “Hacia el cadalso”, la luz blanca mental sigue presente por medio de un diálogo entre el tiempo y el humano/poeta. En la primera estrofa el poeta parece ser juzgado por el tiempo, se levanta para escuchar su pena de muerte. Continúa así con la idea del anterior poema:

HACIA EL CADALSO

*Tú no has conseguido nada, me dice el tiempo,
Todo lo has perdido en tu lid imbecil
Contra los dioses. Solo te quedan palabras.
Tú no has sido nada: ni padre ni guerrero,
Ni súbdito ni príncipe –ni Diógenes el perro-;
Y ahora la muerte –cáncer y silencio en tu garganta-
Te hace besar las ruinas que escupiste.⁶⁷⁴*

Las palabras del tiempo en cursiva parecen establecer un diálogo con un antihéroe al que le llegó la hora del Juicio Final. El tiempo es el gran juez que desprecia al humano que «no has sido nada», que no ha logrado una posición dentro de la sociedad por luchar por una vida fuera de los valores convencionales. La autoridad del tribunal del inciso “Sospecho un signo” se representa en esta primera estrofa por medio de las palabras del tiempo. Al poeta sólo le quedan las palabras y la herida de la muerte, «-cáncer y silencio en tu garganta-», que llama a la conciencia -según el tiempo- de que sus valores se extinguirán y lo que rechazó, «las ruinas que escupiste», permanecerán por lo que sólo le queda arrepentirse.

Aunque en un primer momento esta primera estrofa parece contradecir el mensaje que Gaitán Durán ha ido construyendo como guía del lector sobre la palabra y la muerte, el diálogo es claramente una ironía. Para empezar es el tiempo lineal el que juzga, es decir, la preocupación mental de que la vida pasa y hay que obtener posesiones para conseguir permanecer en la memoria de otras personas y así ser alguien en el futuro ausente. Esta es precisamente la idea opuesta por la que el poeta ha estado luchando. Por otro lado también marca la ironía el insulto de ni siquiera haber sido

⁶⁷⁴ *Si mañana despierto*, pág. 59.

Diógenes el perro. Para comprenderlo hay que recordar la situación de desprecio a la que querían someter al filósofo griego Diógenes de Sínope (ca. 412 a.C.- 323 a.C.) cuando lo apodaron “el perro” de forma despectiva y que, al contrario de lo esperado, enorgulleció al filósofo que desde ese momento perteneció a la escuela cínica. De esta manera el tiempo pone al poeta en una posición aún más baja que la de Diógenes, lo que significa que realza una vida en base a los principios de autonomía y desprecio de los usos de la sociedad.

Por último, además del tono irreverente, hay que destacar el paralelismo que se establece en distintos versos con «Tú no has conseguido nada [...] / sólo te quedan las palabras» y el sexto verso: «Y ahora la muerte –cáncer y silencio en tu garganta-». Sólo queda la palabra que Gaitán Durán ha elevado a lo sagrado y que se atasca en la garganta ante la muerte como un silencio, como la nada, el vacío donde todo cabe. En comparación con este sentido crítico que el autor marca con ironía está el cuadro del pintor neerlandés El Bosco (ca. 1450-1516) *Tríptico el Juicio de Brujas* (1486). De nuevo en su *Diario* durante su paso por Brujas que data en noviembre 16 anota su descripción sobre este cuadro destacando los detalles que más le llaman la atención de cada panel⁶⁷⁵. En el cielo del panel central está Jesucristo rodeado de ángeles presidiendo el Juicio Final mientras en la tierra se cometen los pecados capitales y se ven los castigos que conllevan. El panel de la derecha de Cristo es el paraíso y el de su izquierda el infierno con los condenados que sufren diversos tormentos muy imaginativos. Gaitán Durán resalta el color rosa, ese rojo claro del traje de Cristo que se encuentra también en las figuras del paraíso y que es el color de la regeneración, la felicidad y el amor puro, el más elevado del catolicismo⁶⁷⁶. Otro color que resalta es el azul que se palidece alrededor de Jesús y que recuerda la luz blanca del rayo que atraviesa sus poemas, la dimensión vertical. También resalta «El gran rostro, insertado en la Rueda, que devora criaturas.»⁶⁷⁷. Precisamente este rostro devorador de pecadores es la clave de la comparación con la primera estrofa de “Hacia el cadalso” porque es el mismo tiempo que en el poema aparece desfasado en su papel de juez pero que en realidad pretende devorar al poeta haciéndolo sentir culpable. El tiempo no es Jesús

⁶⁷⁵ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Hacia el cadalso”, primera estrofa.

⁶⁷⁶ Para este y otros significados del color rosa Vid. *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Barcelona. Editorial Herder. 2007.

⁶⁷⁷ *Diario*, pág. 308.

hijo de Dios, sino la palabra que en un principio era Dios. Así pareciera que Gaitán Durán invierte la imagen para destacar cómo los valores morales pueden desplazar el sentido de juicio que debe discernir entre lo bueno y lo malo olvidando que en el Juicio Final lo que se juzga es el proceso de la muerte. Por eso el tribunal lo preside el tiempo lineal en los versos de la primera estrofa y desdeña a la palabra que ante la muerte guarda silencio, porque lo contradictorio no está en la figura de Cristo sino en la división categórica del paraíso y el infierno como en el cuadro de El Bosco.

Este gran rostro devorador también recuerda al dios griego Cronos, Saturno para los romanos. Cronos hijo de Urano, el cielo, y Rea, la tierra, era el más joven de los Titanes y el que pone fin a la primera generación de dioses cortando los testículos a su padre. De esta manera pasa a gobernar en la que se llamó la época dorada. Cronos se casa con su hermana Rea y para que las predicciones de su destronamiento no se cumplieran devoró a sus propios hijos según nacían, así no había posibilidad de que lo destronaran como él hizo con su padre. Sin embargo Rea esconde a Zeus, el hijo menor, quien finalmente destronará a su padre dándole de beber una poción que le hace escupir a los demás hijos. Entre todos lo encadenan a Cronos y Zeus lo mutila y lo encierra en el Tártaro, un lugar de sufrimiento y tormento eterno parecido al infierno cristiano. Este dios devorador simboliza el deseo insaciable, el hambre devoradora de la vida ya que según engendra destruye sus propias creaciones. Este deseo devorador insaciable se ve representado en ese gran rostro de la rueda del infierno del cuadro de El Bosco. Cronos es el soberano incapaz de adaptarse a la evolución de la vida y de la sociedad, rechaza toda idea de sucesión y con él empieza el sentimiento de duración, por lo que se le suele asociar con el tiempo (*Khronos*), el tiempo humano lineal.

La segunda estrofa demuestra la crítica de la primera estrofa dejando a un lado la irreverencia del tiempo para escuchar la voz del que está preparado para ese acto solemne, para el cadalso donde reconoce con orgullo que ha vivido:

Mas yo he sido: vilano, un día; otro, vulnerable
Titán contra su sombra. Yo he vivido:
Árbol de incendios, semen de amo
Que por un instante tiene el mundo con su cuerpo.⁶⁷⁸

⁶⁷⁸ *Si mañana despierto*, pág.59.

Frente a la mirada cuantitativa del tiempo de la primera estrofa la voz del poeta apuesta por otra forma de sumar méritos, en términos vivenciales, del ser. Apela entonces a la mirada del corazón que es contradictorio, a un sentido de vida ascendente que busca el cambio vertical, a un tiempo personal, al ritmo de su cuerpo que le hizo percibir en un instante el mundo. Así el último verso («que por un instante tiene el mundo con su cuerpo») es muy importante para comprender la temporalidad de los poemas ya que lo que lo hace solemne es haber experimentado la vivencia del silencio espacial. Una vivencia que se distingue cuando la persona se sumerge en su interior profundo sin esperar nada, en un instante puntual donde se regresa a la palabra porque se le ha revelado el conocimiento que irradia el sentir. Este retorno a la palabra es el motor que se enciende cuando se cambia la relación entre el Yo y el Sí Mismo produciéndose entonces, a la vez, una transformación creadora que constituye

un proceso total, en el que lo creador no comparece como una obsesión irruptiva sino como una potencia unida al Sí- mismo, al centro de la totalidad. [...] Lo creador, independientemente de la modalidad de su aparición, es decir, independientemente de que se dé como una irrupción, como un proceso paulatino de crecimiento, o de ambos modos a la vez, afecta y transforma tanto a la conciencia como al inconsciente, tanto a la relación entre el Yo y el Sí-mismo como a la relación entre el Yo y el Tú. La transformación creadora total apunta siempre hacia un cambio tanto en el modo de referirse al tú y al mundo como en la relación con el inconsciente y con el Sí-mismo.⁶⁷⁹

La imagen del rojo vuelve a reproducir el Árbol de la Vida y su carácter ascendente y el color blanco también sigue presente pero como símbolo de fertilidad, el rojo del venado transformado en el blanco del «semen de amo». Los colores entonces marcan un trazo más suave que el de la imagen del Juicio de la primera estrofa. En la misma anotación del cuadro de El Bosco en el *Diario* Gaitán Durán comenta otro

⁶⁷⁹ Neuman, Erich. "El hombre creador y la transformación", *Los dioses ocultos*. Círculo Eranos II. Barcelona. Anthropos. 2004, págs. 32 y 33.

cuadro de un pintor flamenco: *El Juicio Final* (1551) de Pieter Pourbus (1523-1584)⁶⁸⁰. Las figuras voluptuosas de este cuadro miran casi todas hacia arriba buscando la luz que rodea a Jesucristo que de nuevo aparece de rosa en el centro de un cielo que parece envolver la tierra paternalmente⁶⁸¹. El pudor de la mujer que se tapa con un velo su pubis, el esqueleto, el horror de la mujer envuelta aún en el sudario que surge de las profundidades, los demonios que arrastran a los infiernos están todos representados pero dentro de una sensación de circularidad que suaviza la división tan tajante que sí se aprecia en *Tríptico del Juicio de Brujas* entre los condenados al infierno y los que merecen el cielo porque todos buscan ascender. Este trazo está más en consonancia con la solemnidad de esta segunda estrofa del poema.

Pero aún quedan un par de versos que cierran el diálogo de las dos anteriores estrofas:

El idiota repite estas palabras hasta el cadalso
Interminablemente: ¡He vivido!⁶⁸²

Ya no es el tiempo ni la voz del que va a ser juzgado los que hablan, es una tercera voz, el presente que con un tono anecdótico se acerca al lector de nuevo (como en “La tierra que era mía”) para sacarlo del diálogo de las estrofas anteriores y mostrar

⁶⁸⁰ Pintor renacentista flamenco que se estableció en Brujas en 1540. Destacó en los géneros del retrato, las escenas alegóricas y la pintura religiosa como en el óleo *El Juicio Final*, uno de los primeros cuadros y más monumentales del pintor. *El Juicio Final* fue pintado en 1551 para la Cámara de Congreso por la libertad de Brujas (un distrito administrativo de los alrededores de Brujas pero no de la ciudad en sí) y está inspirado en el fresco de la Capilla Sixtina de Roma del pintor, escultor y arquitecto renacentista italiano Miguel Ángel (1475-1564) y que se terminó diez años antes.

⁶⁸¹ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Hacia el cadalso”, segunda estrofa.

⁶⁸² *Si mañana despierto*, pág. 59.

la sencillez del que se enfrenta al acto solemne de la pena de muerte. «Idiota» no es un insulto sino una marca de humildad del que se enorgullece de haber vivido⁶⁸³.

Después de que Gaitán Durán introduce al lector en un estado de esperanza en la última estrofa de “Hacia el cadalso” enlaza con el tercer poema de esta parte: “Si mañana despierto”. Este poema cierra la tercera parte del poemario y comienza con el sentir del tiempo y la sensación de «¡He vivido!»:

SI MAÑANA DESPIERTO

De súbito respira uno mejor y el aire de la primavera
Llega al fondo. Mas solo ha sido un plazo
Que el sufrimiento concede para que digamos la palabra.
He ganado un día; he tenido el tiempo
En mi boca como un vino.

Suelo buscarme

En la ciudad que pasa como un barco de locos por la noche.
Solo encuentro un rostro: hombre viejo y sin dientes
A quien la dinastía, el poder, la riqueza, el genio,
Todo le han dado al cabo, salvo la muerte.
Es un enemigo más temible que Dios,
El sueño que puedo ser si mañana despierto
Y sé que vivo.

Mas de súbito el alba

Me cae entre las manos como una naranja roja.⁶⁸⁴

⁶⁸³ Resulta curioso que este término «el idiota» se encuentra también en el personaje principal de la novela del escritor ruso Fiódor Dostoyevski (1821-1881) *El idiota* de 1869. El príncipe Mishkin debido a una enfermedad desde su infancia no pudo recibir una educación formal y constante y aún siendo un adulto conserva la ingenuidad de un niño sin distinguir entre personas y creyendo siempre en la bondad de todos, nunca en las malas intenciones. Por esta ingenuidad le llamaban el príncipe idiota que puede estar enlazado a la humildad que Gaitán Durán demuestra en los dos últimos versos de su poema “Hacia el cadalso”.

⁶⁸⁴ *Si mañana despierto*, pág. 60.

La primera estrofa se sumerge en un momento de renacimiento donde el aire a flores recién abiertas inunda todo el espacio interior que se refleja exteriormente en los versos para que el lector pueda también visualizarlo. Es el instante donde la conciencia del tiempo que pasa se aparta y se regresa a la palabra como también se expresaba en el anterior poema pero ahora desde el «¡He vivido!», desde la vivencia del tiempo espacial que se está disfrutando «En mi boca como un vino», es decir, se vive el placer del gusto de la bebida sagrada, del conocimiento de la muerte y del goce de la esperanza que da sentirse renacer. En este instante la conciencia de que es sólo un momento de goce que volverá a desaparecer y se tornará en sufrimiento porque «He ganado un día» no es relevante, porque se sigue teniendo la posibilidad de transformarse, de crear.

Estos versos entonces hacen viajar al poeta y al lector hacia un paisaje idílico donde el rojo del vino descubre el placer de contemplar la belleza de la naturaleza que no rodea sino que se integra con la figura del lector y el poeta iluminándolos. En esto radica la belleza y el goce del instante, en la armonía entre el exterior que se integra perfectamente otorgando luz porque permite percibir el interior. Existe un cuadro renacentista que capta un instante como el de estos versos y que Gaitán Durán observó en varias ocasiones en el museo del Louvre en París. Este cuadro es el *Concierto Campestre* (1510) inicialmente atribuido al pintor italiano de la escuela veneciana Girogione (1477-1510) y recientemente en discusión si es suyo o de su discípulo también renacentista Tiziano (1477-1576). En el cuadro se observa ese idílico paisaje en el que se integran las figuras del tañedor de laúd y su compañero acompañados de dos mujeres desnudas, una de ellas sostiene su flauta mientras la otra vierte agua en la fuente, y un pastor con una cabra se dibuja como fondo⁶⁸⁵. La naturaleza entonces no es un elemento que se emplea para dar perspectiva al cuadro sino que es parte de la composición. Se observa en el cuadro los distintos placeres y sentidos representados al mismo nivel (sinestesias) como el goce de escuchar y tocar el laúd, la delicadeza y voluptuosidad de los cuerpos femeninos desnudos, el tacto de la flauta fina y la sensación futura en la boca de que va a ser palpada, el pastor que atiende a su cabra mientras escucha el laúd y observa a las mujeres, el sonido del agua que se vierte, el espacio natural y amplio que permite respirar con tranquilidad un aire limpio, el

⁶⁸⁵ Vid. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Si mañana despierto”, Primera estrofa.

contacto con el césped y los velos y la sensación de un viento que mueve las hojas de los árboles y que trae el olor de primavera. Todos los sentidos perciben a la vez y se agudizan con el esplendor de la luz en la carne, una luz que no transmite que la carne sea burda. Además, las sombras de los rostros de los hombres delatan un juego de claroscuros. El cuadro tiene algunos de los símbolos que constituyen el imaginario poético de “Si mañana despierto”: el rojo de las ropas del tañedor, el blanco de los velos y el agua que corre, la fuente de su infancia. Seguramente esta sea la razón por la que Gaitán sostenga en su *Diario* que *Concierto campestre* tiene en él «una significación exacta –suma de dos esplendores: el de la carne y el de la pintura-»⁶⁸⁶. El rojo de la ropa del tañedor del laúd resalta el ambiente música, ese “de repente la música” que en los versos de este poema es similar al goce de la bebida sagrada.

En la segunda estrofa, sin embargo, el poeta deja de resonar con el paisaje idílico y establece otro diálogo con el interior, con la ciudad de noche donde no se reconoce igual que sucedía en “Verano Uvas Río”. Gaitán Durán apela de nuevo a su espíritu y al del lector para penetrar en la noche, para continuar con el viaje a la disolución. Así el poema continúa en el instante, en el tiempo puntual del silencio espacial. Pero, ahora, da paso al sentir del sufrimiento que ya se anticipaba en la primera estrofa. En la noche la ciudad pasa como «un barco de locos», en otras palabras, el espacio es un barco a la deriva donde navegan los locos que fueron expulsados de las ciudades. Esta metáfora de la nave o el barco fue muy utilizada durante la Edad Media, una imagen popular que bien podía servir para transportar locos pero también almas. Si la nave estaba tripulada por prelados y clérigos era la nave de la iglesia y transportaba las almas que necesitaban llegar a salvo al puerto de la Gloria; por otro lado si el tripulante era el barquero Caronte los navegantes serían los difuntos

⁶⁸⁶ *Diario*, págs. 311.

que quieren cruzar al otro lado del río Aqueronte⁶⁸⁷. La nave necesita del agua para que la muerte conserve el sentido de viaje ya que «aunque costumbres ya racionalizadas confíen los muertos a la tumba o a la hoguera, el inconsciente marcado por el agua soñará, más allá de la tumba, más allá de la hoguera, con una partida sobre las aguas. Después de haber atravesado la tierra, después de haber atravesado el fuego, el alma llegará al borde del agua.»⁶⁸⁸. Pero seguramente la referencia que hace Gaitán Durán del barco de locos tenga la intención de penetrar en la noche teniendo la imagen del cuadro *La nave de los locos* (ca. 1503-1504) de El Bosco⁶⁸⁹. Una vez más la mordacidad del pintor flamenco fascina al poeta colombiano porque logra resonar con el sentido de sus imágenes grotescas y el tema del cuadro. En el cuadro se observa una nave cargada de locos que vagan y que está a punto de desbordarse. Todos los vicios están presentes y es la locura misma la que habla por lo que parece un canto a la locura cuando en realidad es una ingeniosa sátira de las costumbres. Como se comentó previamente, la figura del loco en la barca fue muy utilizada en la Edad Media y durante el siglo XV recordaba el tema de la muerte porque la demencia era una señal segura de la llegada del fin del mundo. En esta época la figura del loco también se vinculaba a la pequeñez humana y a un saber oscuro. Posteriormente la concepción del loco fue cambiando y la locura, sobre todo en el mundo literario hasta el siglo XVII, sirve de sátira moral ya que el loco es presuntuoso porque se da atributos que no tiene. El loco también debe ser castigado porque se entrega a los excesos de la pasión y suele decir la verdad a través de la doble mentira. Así, con el paulatino cambio social, el loco deja de ser una figura temible y ridícula para volverse una figura controlada al abandonar el espacio del agua y retenerse en el hospital desde el siglo XVII.

⁶⁸⁷ Según el viajero, geógrafo e historiador griego del siglo II Pausanias y posteriormente el poeta italiano Dante Alighieri (1265–1321) en *La divina Comedia* (1304)) o la Laguna Estigia (según el poeta romano Virgilio (70 a.C.-19 a.C.) en su epopeya *Eneida* (siglo I. a.C.)) para llegar al inframundo gobernado por el dios Hades donde serían juzgados. Hades según la mitología griega es hijo de Crono y Rea. Según el mito Hades junto con sus hermanos Zeus y Poseidón derrotaron a los Titanes y reclamaron el gobierno del cosmos. Así se dividieron la tierra entre los tres siendo adjudicado el cielo para Zeus, el mar para Poseidón y el inframundo para Hades. Su reino entonces es la morada de los muertos y todos los mortales van a parar allí para ser juzgados, pero la mayoría no vuelven a abandonar ese reino y por eso era el dios más temido. El infierno cristiano pertenecería al reino de Hades pero es sólo una parte de este gran reino. Sin embargo para entrar en este reino antes era necesario atravesar el río o la laguna en la barca de Caronte quien cobraba por el pasaje un óbolo, una pequeña moneda que ponían los familiares en la boca de los muertos. Aquel que no tenía moneda estaba condenado a pasar cien años por las riberas del río hasta que Caronte se acomodó a dejarlo cruzar en su barca.

⁶⁸⁸ Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, pág. 103.

⁶⁸⁹ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Si mañana despierto”, Segunda estrofa.

Es casi probable que *La nave de los locos*⁶⁹⁰ del Bosco haga alusión al poema del humanista y escritor alsacio Sebastian Brant o Brandt (c. 1457 o 1458-1521) titulado *Narrenschiff* y que se tradujo al latín como *Stultifera Navis*, *La nave de los locos*, publicado en 1494. Este libro inspirado en el ciclo de las leyendas griegas de los Argonautas relata el viaje al país de la locura (Locagonia) y es una sátira popular contra los vicios humanos. Aunque seguramente El Bosco conoció este poema y la coincidencia de algunas imágenes del libro que representan la nave desbordante de locos con la del cuadro de El Bosco es clara⁶⁹¹, no se puede asegurar si la idea del cuadro surgió de ahí o de cualquier otra representación de la época. El cuadro de El Bosco como los versos de “Si mañana despierto” aluden a esa visión del loco que recuerda la muerte y también representa de forma burlesca las virtudes y vicios de una sociedad que teme el viaje a la muerte porque pretende ser salvada y no permanecer en el mundo de Hades o, en términos cristianos, en el infierno. Pero la muerte es un viaje que nunca termina y la sobrecarga de la barca indica que las almas son defectuosas y temen continuamente zozobrar. De aquí se desprenden las imágenes del resto de versos de la segunda estrofa. Los espíritus del poeta y lector se buscan en esa barca y no se encuentran, ven un viejo sin dientes desposeído de todo lo que logró acumular en vida y al que le ha pasado el tiempo, las ratas feroces que roen el vientre, y al que sólo le queda la muerte. Ante este privilegio del viejo que no es el ermitaño que se aparta del mundo hasta morir sino la imagen de la calavera, al poeta se le revela su gran temor de saber que está vivo, su miedo a enfrentar que sus sueños, sus valores, tampoco trascenderán si la muerte sólo sigue el sentido de la ambición de renacer, «El sueño que puedo ser si mañana despierto/ Y sé que vivo.». Se juntan entonces las dos citas del comienzo del libro en estos tres últimos versos de la segunda estrofa. Por un lado la fascinación/miedo de Gaitán Durán con la idea de Quevedo de que la muerte es un proceso que vivimos día a día y su signo es el cuerpo, la cara del viejo casi cadavérica y, por otro lado, la presencia de Novalis que recuerda que la imagen exterior es el reflejo de nuestro interior. Ante la conciencia de la llegada de la muerte el miedo a ser

⁶⁹⁰ Este cuadro es un fragmento de un tríptico que se cortó en varias partes. *La nave de los locos* fue pintado para una de las alas de un retablo y lo que hoy en día se conoce es sólo dos tercios de todo el panel. La tercera parte del panel se encuentra en la galería de arte de la Universidad de Yale y se titula *Alegoría de la gula*. El ala opuesto del tríptico se conserva más completo y se titula *La muerte de los avaros* y se encuentra en la Museo Nacional de Washington D.C. El panel central del tríptico no se conserva.

⁶⁹¹ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Si mañana despierto”, Segunda estrofa.

juzgados es el espejo de la culpa, pero la muerte como proceso no es una muerte final sino el enfrentarse a las continuas transformaciones interiores. Verle la cara a la muerte incita a vivir, a disfrutar de la vida y soñar con un ser pero al mismo tiempo enfrentarse a los miedos profundos y creer en el milagro de renacer.

La última estrofa del poema consta de dos versos que son el despertar del alba, recogen la esperanza del poeta en renacer:

Mas de súbito el alba
Me cae entre las manos como una naranja roja.⁶⁹²

Hay un nuevo despertar tranquilizador porque una vez que recuerda estar vivo y atraviesa la noche llega el alba que ilumina sus manos. La atención por el objeto regresa como en “Verano Uvas Río” con la fruta «naranja roja» en la que el poeta centra todo su amor y esperanza. Además, el objeto es una fruta por lo que persiste la idea de que el frutero es un mundo rebotante, una naranja del *Bodegón con seis naranjas* de Van Gogh⁶⁹³ que es roja, del mismo color que el vino y el sol que está saliendo y abrasa y que parece sostener en sus manos. Una imagen preciosa que reconforta porque deposita en ella toda la ilusión en volver a vivir desde el mismo centro interior. Un centro de fuerza desde un lugar de protección como el frutero del día en la casa de infancia que llama a la conciencia vertical -el sol que asciende e ilumina- del «Árbol de incendios»⁶⁹⁴ que ha vivido y «Que por un instante tiene el mundo con su cuerpo» (“Hacia el cadalso”), que ha vivido el instante escuchando su ritmo íntimo. “Si mañana despierto” entonces no sólo es el poema de cierre sino que reúne los tres poemas de este tercer apartado y el imaginario poético de los otros dos apartados del poemario ya analizados.

⁶⁹² *Si mañana despierto*, pág. 60.

⁶⁹³ Regresar al 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Valle de Cúcuta”.

⁶⁹⁴ Una vez más esta imagen de ascensión del Árbol de la Vida utilizada también por Carlos Obregón en *Estuario*: «Como llama en el árbol».

6.6.2.4. Cuarta parte: “Veré esa cara”.

La cuarta parte del poemario se titula “Veré esa cara” y con este título ya Gaitán Durán relaciona este apartado con la cara del viejo sin dientes de “Si mañana despierto”, con la cara de la muerte. Este apartado consta de dos poemas y el primero, “¡Vengan cumplidas moscas!”, tiene de nuevo como escenario el viaje con el poema épico griego *La Odisea* del poeta Homero (ca. siglo VIII a.C.) de referencia:

¡VENGAN CUMPLIDAS MOSCAS!

Cuántas veces de niño te vi
Cruzar por mi alcoba de puntillas.
Enhebrabas tu aguja con manos
Más ligeras que los días.
Luego te olvidé. No es poca cosa
Vivir. El mundo es bello y el deseo
Vasto. (Que lo diga Ulises,
Cuando nada en el mar y come uvas
Después de la batalla). Más cada
Año acortabas el hilo, zurcidora
Aplicada.

Como una madre
O Penélope siempre lozana me has
Guardado fidelidad. ¡La única!

Empollabas la herencia con tus
Mimos. Solícita, cuidabas huesos,
Dientes, toda la ruin materia
Que te ceba.

¿Vale más el alma?
No encontraste nada en la mía
Que me hiciera rey. Quedaba poco
Cuando destapaste el pudridero.

¡Vengan cumplidas moscas! Hoy te pago
El ansia con que viví cada momento.⁶⁹⁵

Se puede observar que el viaje en este poema se observa desde tres perspectivas diferentes. Por un lado están las figuras de Penélope y Ulises cumpliendo su papel mitológico. Teniendo presente que *La Odisea* narra la vuelta a casa del héroe griego Ulises tras la guerra de Troya y la situación de Ítaca sin su rey, una de las perspectivas sería la visión del héroe que decide marcharse y emprender una serie de aventuras y la otra perspectiva la de su esposa Penélope que junto a su hijo Telémaco lo esperan en Ítaca consumiendo los bienes de la familia para sobrevivir y tolerando los múltiples pretendientes de Penélope que consideran que después de diez años sin regresar Ulises está muerto. La tercera perspectiva es la del poeta que se acerca de nuevo al lector mediante un tono más cercano, un estilo anecdótico que se marca en su posición de narrador de un canto épico que mediante sus recuerdos y narraciones transmite su propia visión del viaje. Ahora bien, en “¡Vengas cumplidas moscas!” el marco principal es el de Penélope esperando a Ulises mientras teje. La primera estrofa es el recuerdo del poeta cuando de niño veía a Penélope enhebrar la aguja para empezar a tejer. Unas manos «Más ligeras que los días» sostienen el brillo metálico que inunda esta primera estrofa y que a su vez hacen referencia a las hilanderas, las Moiras (en griego antiguo *Μοῖραι*, “repartidoras”) que en la mitología griega eran personificaciones del destino. Penélope entonces como las Moiras controla el hilo de la vida, el tiempo de vida que ha pasado y el que le queda a los mortales. Sin embargo sus manos son ligeras, apenas está enhebrando por lo que en esta primera estrofa es sólo la Moira Cloto (del griego antiguo *Κλωθώ*, “hilander”) que hilaba la hebra de vida desde su rueca hasta su huso que en este caso es lo mismo que enhebrar la aguja marcando así el comienzo de la vida. El poeta recuerda, el niño ve y Penélope intenta comenzar a tejer varias veces sin que el niño la vea para prolongar la espera y distraer al sufrimiento por la ausencia de su amado. No se ha determinado aún la duración de la vida pero sí el comienzo del viaje, un comienzo del que espera y otro del que sueña.

⁶⁹⁵ *Si mañana despierto*, págs. 62 y 63.

La segunda estrofa en cambio se aleja del comienzo para recordar el transcurso de la vida. Penélope continúa esperando, sufriendo ya la ausencia («Luego te olvidé») pero habiendo comenzado a tejer, acortando el hilo de la vida que ya no sostienen las manos ligeras sino la «zurcidora/ Aplicada.». Pero en esta estrofa aparece también la perspectiva de Ulises que sin preocuparse por el tiempo que pasa, el hilo ya tejido, goza de la vida, se entrega al placer del viaje hacia la inmensidad sumergiéndose en el mar y luchando contra la muerte, recibiendo el conocimiento sagrado del que le ve la cara a la muerte varias veces. Ulises contempla la belleza del mundo que le trae nuevas pruebas al ser entregado al deseo rojo inagotable, el de la sangre y el vino, al deseo de viajar hacia la muerte habiendo gozado de la vida. Pero Ulises, el hombre maduro, mientras viaja sigue teniendo a la espera a Penélope que lo recuerda y lo desea. La madre que comenzaba a tejer en la primera estrofa en la tercera avanza tejiendo mientras observa cuánto hilo queda para seguir tejiendo. Se ha transformado en Láquesis (del griego *Λάχαισις*, “la que echa a suertes”), la Moira que mide el hilo de la vida con su vara, mientras sufre en soledad siendo fiel a su destino de tejer y esperar a la persona que ama. Pero esta fidelidad teniendo presente la conciencia del paso del tiempo arrastra una melancolía del pasado, un apego a las posesiones materiales que testimonian ese pasado glorioso en el que tuvo sentido vivir y esta es la idea de la cuarta estrofa del poema. Pero este contraste de perspectivas quedaría incompleto si no estuviera de por medio la del poeta/narrador. Penélope no sufre sólo por la ausencia física de Ulises, su nostalgia la encadena a lo material porque sin el amor ya no hay subida, «La *subida* es el sentido de la producción de imágenes. [...] La caída [es] la *nostalgia inexplicable* de la altura.»⁶⁹⁶. Si no hay un sueño de ascensión la forma adquiere protagonismo y el deseo vital se encausa a conservar aquello que recuerda los momentos de subida. Pero la posición de Ulises tampoco es enteramente de ascensión. Su regreso a Ítaca le hace cuestionarse si «¿Vale más el alma?» en la quinta estrofa, una pregunta fundamental para el que no ha vivido la espera sino el ritmo trepidante del guerrero que no siempre se ha parado a escucharse. Justo en el momento en que Penélope no puede esperar más y seguir manteniendo el reino Ulises regresa y no es reconocido. Su alma pasa desapercibida incluso para la persona que le fue fiel porque ya no es un alma de rey, exteriormente ha cambiado porque el viaje lo ha cambiado pero Penélope también realizó un viaje, un viaje interior mientras cumplía su papel de mujer cuidadora. Ante

⁶⁹⁶ Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1958, pág. 120.

este panorama el poeta/narrador sólo puede terminar el poema haciendo alusión al título para cerrar el ciclo de viajes que describe. Lo importante entonces no es realizar un viaje lejos de casa ni regresar al hogar para conocerse, se puede hacer un viaje sin moverse porque lo importante es el recorrido personal, íntimo, para encontrarse a uno mismo. Por eso los dos últimos versos son un desafío a la muerte con ese «¡Vengan cumplidas moscas!», el poeta decide ver la cara de la muerte, enfrentarla sin miedo sin importarle que su final sea el cuerpo putrefacto que rondan las moscas o la cara cadavérica del viejo sin dientes. Si el viaje interior ha sido fructífero el exterior pagará sin pena el inevitable final de ser mortal. Las moscas que para la cultura egipcia eran un símbolo de valor indomable, insistencia y tenacidad frente al conflicto también eran el símbolo del deterioro, agentes de la muerte en la mitología griega⁶⁹⁷ o en la tercera plaga bíblica de Egipto⁶⁹⁸. Así son las mensajeras de la muerte que rodean el cuerpo inerte, putrefacto, pero también personifican el desafío, la habilidad de escaparse y volver incansablemente. Justamente las características que se expresaron desde las perspectivas de Ulises y Penélope y que se enlazan en esta última estrofa con la imagen final del poeta/narrador, una imagen de viaje a la disolución donde el final es siempre el mismo pero que no aterroriza si se ha experimentado un viaje interior porque «Lentamente, la inmensidad se instituye en un valor primero, en valor íntimo primero. Cuando vive verdaderamente la palabra *inmenso*, el soñador se ve liberado de sus sueños. Ya no está encerrado en su peso. Ya no es prisionero de su propio ser.»⁶⁹⁹.

Con el poema “Veré esa cara” el desafío a la muerte continúa. Guardando el estilo del poeta/narrador el lector se encuentra con otro acto del canto épico. La calavera y las llamas son respectivamente y en un principio el enfrentamiento y la ira del desafío a la muerte:

VERÉ ESA CARA

Voy a vivir contigo y contra ti.

⁶⁹⁷ Un ejemplo es la muerte del héroe griego Belerofonte, hijo del Rey Glauco de Corinto y de Eurímede, aunque algunas tradiciones le hacen hijo de Poseidón, cuyas mayores hazañas fueron matar al monstruo Quimera y domar al caballo alado Pegaso. Cuando intentó llegar al Monte Olimpo montado sobre Pegaso Zeus envió una mosca para que clavara su aguijón en Pegaso para enfurecerlo. Ante la intranquilidad del caballo alado Belerofonte no puede controlarse y pierde el equilibrio cayendo al abismo.

⁶⁹⁸ Cfr. *Éxodo* 8, 16-8.

⁶⁹⁹ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1965, pág. 233.

Roma en llamas, la casa de los dos
Tiene un cuarto vacío. Nuestro Dios
Ha partido. Todo cuanto le di

Me comenzó a pesar: mi baladí
Fervor de adolescente. Grité: *Nos*
Reclama cada ser; o: Todos los
Hombres son nuestros hermanos. ¡Mentí!

Ahora sé que renegué del cielo
Por nada. Inane César, porto el duelo
De un mundo sin amor ni paz ni fe.

Eres cuanto me queda: la postrera
Mirada fiel. ¡El terror persevera,
Cara! Cuando me abrases, te veré.⁷⁰⁰

Desde la primera estrofa se presenta un héroe que ha perdido una batalla y que observa la ciudad destruida. Quiere transmitir su sentimiento de abandono, de desprotección ante la ausencia de Dios que permitió que la muerte venciera en la batalla. El poeta/narrador presenta una escena de ciudad arrasada que recuerda el infierno, el panel de la izquierda de Jesús en el *Tríptico el Juicio de Brujas* de El Bosco⁷⁰¹ donde no hay esperanza y de fondo está «Roma en llamas», la capital del imperio abandonada. La capital en llamas también puede hacer referencia al gran incendio de Roma en la noche del 19 de julio del año 64 d.C. que devastó a la ciudad

⁷⁰⁰ *Si mañana despierto*, pág. 64.

⁷⁰¹ Regresar al 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Hacia el cadalso”, Primera estrofa.

que estaba bajo el reinado del emperador Nerón (37 d.C.-68 d.C.)⁷⁰². No se sabe con certeza si el incendio fue un accidente o provocado, pero sí quedó la creencia generalizada de que fue Nerón el que lo provocó para reconstruir la ciudad a su gusto y culpabilizar a los cristianos⁷⁰³.

Sin embargo esta imagen comienza con la certeza del narrador/poeta de que su vida será una lucha por vivir con la muerte y contra ella. La lucidez del que ha perdido todo menos la vida y al que sólo le queda el final que tantas veces ha visto en la batalla, la muerte. Pero lo más llamativo son las palabras de los siguientes versos encabalgados: «la casa de los dos/tiene un cuarto vacío.». De nuevo la casa, la llamada a la conciencia vertical, el deseo de regreso a ese centro protector que se puede habitar y que es el retorno al ritmo íntimo, el ritmo «que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias. Sobre las imágenes relacionadas con el nido y la casa, resuena un íntimo componente de fidelidad.»⁷⁰⁴. Ahora bien, en esta casa compartida hay una habitación vacía. Es una casa del héroe que lucha como se dijo anteriormente con y en contra de la muerte, un espacio interior que no está desligado de la muerte y que su construcción parte de una intimidad que exteriormente impone la forma del cuerpo que se deteriora. Por eso es una casa de dos, del ser y de la muerte, cuyo espacio común es el vacío, ese «cuarto» que lo delimita porque existe una continuidad: el ritmo íntimo. Así el «cuarto vacío» expresa la unidad de lo material y lo espiritual que nunca desaparecen sino que cambian de forma en un ciclo eterno de destrucción y nueva creación, de infinitud. Es la octava etapa del despertar zen en la que hay que penetrar sin esperar nada, sin expectativas de identificación para vivir el tiempo puntual y percibir con los sentidos internos. La conciencia vertical de llegar a la unión con el Uno, de trazar un camino ascendente de elevación espiritual, queda plasmada en ese espacio común con la muerte, un espacio de conocimiento íntimo donde es posible

⁷⁰² Nerón Claudio César Augusto Germánico fue emperador del Imperio romano entre octubre del año 64 y junio del año 68. Su reinado se centró en la diplomacia, el comercio y en la construcción de diversos teatros, la promoción de competiciones y pruebas atléticas. Diplomática y militarmente su reinado está caracterizado por el éxito contra el Imperio Parto, la represión de la revuelta de los británicos (60–61) y una mejora de las relaciones con Grecia. En el año 68 tuvo lugar un golpe de estado en el que estuvieron involucrados varios gobernadores, tras el cual, aparentemente, le forzaron a suicidarse. Nerón se recuerda como un emperador tirano y extravagante y también por una serie de ejecuciones sistemáticas, entre las que está la de su propia madre y la de su hermanastro Británico, como por ser un implacable perseguidor de los cristianos.

⁷⁰³ Sólo el historiador, senador, cónsul y gobernador del Imperio romano Cornelio Tácito (ca. 55-120) escribe sobre este incendio y menciona que los cristianos se culpabilizaron pero que no se sabe si debido a las posibles torturas que fueron sometidos.

⁷⁰⁴ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1965, pág. 133.

verle la cara a la muerte. La partida de Dios entonces es el abandono de uno mismo, un llamado al lector para continuar con la segunda estrofa del poema que permite entender mejor por qué Roma se quema, la ira del poeta ante un antiguo sentido de lucha que ha cambiado. El héroe se da cuenta de que los valores por los que luchó son de poca importancia, un «Fervor de adolescente», un calor intenso, el entusiasmo hacia las cosas de piedad y religión que encontraban su sentido en el deseo de sangre, en convencerse de que deseaba la unión con todos los seres humanos y, por tanto, con Dios. Estos versos están en llamas como los de la primera estrofa y, como Roma, reflejan la ira del poeta/narrador ante una búsqueda de muerte que no transforma, ante unos valores sociales que alejan del centro interior porque no se sustentan en la fe sino en el entendimiento.

En la tercera estrofa el encabalgamiento se acaba y las llamas se apagan. La sensación de ira desaparece para dar paso a la reflexión con un diálogo entre héroes. El poeta/narrador reconoce que no es Dios quien lo había abandonado sino que él blasfemó el cielo, rendía un culto sin sentido para adquirir méritos sociales. Por eso perdió Roma y dialoga con César -otro héroe pasado que parece inútil, vano, ya que se lo llevó la muerte pese a su poder-, para expresar de dónde viene su estado desolado, la conciencia de no poder habitarse para cambiar ese exterior que describe sin esperanzas, intranquilo, el reflejo de su propio espacio interior. La pérdida del sentido de sus viejos valores pone de manifiesto su falta de fe, una lucha sin la confianza en el milagro de renacer. Bien podría ser la voz del Ulises del anterior poema y que tras su viaje ahora desafía la muerte desde una posición más humilde aunque en realidad es la voz del poeta que canta para reclamar al lector esa fe de seguirlo en sus versos y transformarse a la vez que él mientras crea. La cuarta estrofa realza este sentido. Lo único que le queda al héroe es sobreponerse al duelo de la pérdida de fe, confiar en el don de su mirada interna y apartar la irreverencia heroica. No hay otra manera de enfrentar la cara de la muerte porque la cara está dentro de cada ser. Así la imagen de la calavera, el viejo sin dientes es menos terrorífica que la mirada sin fe, sin amor. Cuando se emprende el viaje dentro del «cuarto vacío» se sigue el ritmo hacia la unión con Dios, hacia la luz que abrasa y permite ver la cara de la muerte y no la ciudad en llamas («Cuando me abrasas, te veré.»).

6.6.2.5. Quinta parte: “Luz de mis ojos”.

Después del enfrentamiento con la cara de la muerte y de un acercamiento a la fe por medio de la derrota, este apartado vuelca su mirada en los ojos y se tiñe de nuevo con la luz blanca que por un lado ilumina y por otro deja en sombras. Esta quinta parte consta de dos cuartetos numerados, no hay títulos⁷⁰⁵, que parten del camino ya elegido en el anterior apartado de seguir el ritmo íntimo, emprender el viaje a la muerte sin el desafío irreverente sino con la esperanza de renacer. De esta manera Gaitán Durán sumerge al lector desde los primeros versos en el silencio espacial. Ya no necesita guiarlo previamente porque ha emprendido con él el camino del viaje hacia el interior desde la tercera parte (“Si mañana despierto”) buscando transformarse, recuperando la fe en el ciclo de destrucción y nueva creación que lo eleva espiritualmente. Así el poema I imprime una nueva mirada, la mirada que ha sido atravesada por esa luz blanca, la que ha experimentado la cercanía a Dios:

I

Dios ignorante, vivo en la intrincada
Prisión que a viles cosas da mi mente.
Mas te miro y me ves hombre indigente
Que el ojo ajeno vuelve hacia la nada.

Desnudo en tu desnudo, soy mirada
Que mira con la lengua que te miente,
Con el miembro que empuja mi simiente
Al vientre que me tiende la celada.

Los ojos cierro y ya no estás. Has muerto.⁷⁰⁶
He muerto y aquí estoy, como las cosas,
Ciego en el esplendor del mundo cierto.

⁷⁰⁵ Hay que señalar que en la *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán* en la misma página donde está el poema I arriba repite el título del apartado, *Luz de mis ojos*, como dando a indicar que es el título de un poema con dos partes. Sin embargo esta es una interpretación de esa edición ya que en la del 1961 revisada por el autor es el título del apartado y no se repite antes de comenzar con el poema I.

⁷⁰⁶ El punto de final de este verso está omitido en la *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*.

No me miro existir. Nos junta en vano
Mi sombra en tus pupilas rencorosas.
Arrojamos del mundo a nuestro hermano.⁷⁰⁷

El poema conserva la estructura del soneto recordando los poemas metafísicos barrocos. El primer cuarteto expone el tema del poema que luego se desarrolla en el segundo cuarteto. La primera estrofa entonces ya sumerge en la sensación de impotencia del poeta que sabe es presa de su mente, de la realidad que percibe con los sentidos externos y que razona. Expresa la dificultad de intuir otra mirada, de querer experimentar otra forma de percibir donde la mente sólo intuya porque se enfrenta constantemente a su condición de ser racional, a los ojos que buscan pruebas para creer. Plantea un diálogo interior con Dios para facilitar la comprensión de su deseo de unirse a él y de su posición de ser corpóreo, de «hombre indigente» que no es del todo digno para unirse a Dios porque su voluntad aún es quebradiza ya que sus pensamientos confunden el camino para escucharse («vivo en la intrincada/ Prisión que a viles cosas da mi mente.»). Pero esta confusión no representa la duda en el camino, el poeta ya eligió seguir su instinto pese a tener conciencia de que existe una visión objetiva que no puede eliminar todo el tiempo. La confusión más bien es su manera de expresar esa falta de entrenamiento mental que le permite distinguir entre lo que debe aferrar sin apego y lo que debe dejar fluir para poder contemplar. Cuando se ve en «el ojo ajeno», cuando medita sobre Dios, puede volcarse hacia la nada, es decir, sentir su ritmo íntimo, escuchar en soledad el silencio espacial y sentir el amor. Bajo esta luz de amor el poeta salta al segundo cuarteto liberado de su caparazón mental pero aún meditando sobre Dios («Desnudo en tu desnudo»), con angustia ante la claridad de que aún le falta humildad para unirse a él ya que

La meditación es pensamiento pródigo y deseo sabio del ánima que busca alguna verdad en que no poco se fatiga y congoja, aunque el aprovechamiento es mucho, porque se enciende con ella el fuego de la caridad, que es el fin de toda buena meditación. La contemplación, por ahora, es lo mismo que la meditación, porque la una y la otra es un útil considerar de las cosas celestiales, provechosas

⁷⁰⁷ *Si mañana despierto*, pág. 66.

para el alma; pero difieren en que la meditación se hace con fatiga y la contemplación con gusto y sin pesadumbre.⁷⁰⁸

La mirada de este segundo cuarteto se tiñe de otros sentidos. La mirada habla y empuja, es lengua y es miembro. La lengua miente porque todavía habla el cerebro y no está sujeta al corazón; el miembro se deja tentar por el vientre, al impulso de reproducirse y de entregarse al placer explosivo del orgasmo que deposita su esperanza en la simiente que se reproduce pero que no transforma interiormente. Ahora bien, esta angustia también es el reflejo de la doble mirada de los versos, de la dialogocidad entre la mirada del ser y Dios del primer soneto y la mirada sinestésica de la segunda estrofa porque reflejan la experiencia de un proceso de conocimiento por la cercanía a Dios y

En este proceso, además de la dialogocidad mencionada entre mirada y mirada, se produce la aparición casi de culto de la lejanía como un fenómeno de la cercanía. Ese momento acumula el proceso hasta llegar a uno envuelto en misterio. [...] En esta doble presencia de las miradas seguramente se señala un proceso original que no puede negar su origen en una experiencia básica estético-religiosa.⁷⁰⁹

La mirada entonces es el ojo, la ventana del alma, una llamada silenciosa hacia la nada donde no se puede ver a Dios pero sí percibirlo en todo, sentir amor. Una vez expuesta la angustia ante la ausencia de luz que lo guíe hacia la inmensidad el poema salta a los tercetos para reflexionar más sobre este sentimiento profundo del mirar. En estos versos el poeta ya no tiene los ojos abiertos, no necesita los sentidos externos para corroborar lo que siente. Cuando cierra los ojos las imágenes desaparecen pero la oscuridad que lo envuelve no es la del miedo a la muerte sino «el esplendor del mundo cierto», la sombra de la luz que ciega para que el ojo no vea formas sino que se

⁷⁰⁸ En el Diálogo VII de *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios* del escritor religioso español Fray Juan de los ángeles (1536-1609) tomado de Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010, pág. 191.

⁷⁰⁹ Cita sobre Walter Benjamin en "Actualización de la presencia" del libro Haas, Alois M. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Madrid. Siruela. 2009, pág. 57.

convierta en la materia que reposa en esa luz. Mirar se convierte en la «forma perfecta del conocer sin más ni más. Pues mirar es el conocimiento de aquello que está presente y actual, exactamente igual que el ver sensible.»⁷¹⁰. Cuando reposa en la luz -cuando ve con los ojos internos-, el poeta intuye y siente que Dios se transforma y es ese conocimiento lo que lo transforma a él, por eso los dos mueren. Una vez ciego por la luz el ser comienza a ver y no le preocupa su existir, su identificación como materia y espíritu, no, «No me miro existir» sino que se siente uno envuelto de amor. Sin embargo los dos últimos versos del poema siguen planteando una incapacidad para unirse con Dios. Esta vez no por su falta de preparación en la meditación que le permita llegar a contemplar, ya encontró su forma de mirar, sino porque lo persigue un pasado que sigue reflejado en las «pupilas rencorosas», la cicatriz que debe cerrar el creyente que muere y regresa a la vida para salir de las sombras y demostrar su fe antes los ojos de Dios. Aquí retumba el grito del poema “Veré esa cara”: «*Todos los/ Hombres son nuestros hermanos*»⁷¹¹. Para saber si se tiene fe no se puede medir dentro de la misma fe de la persona sino que es necesario saber qué tan grande es su amor. Solamente los que se aman los unos a los otros son hermanos y esta es la prueba ante Dios de fe⁷¹². Como antesala del siguiente poema de “Luz de mis ojos” este poema I termina con el verso «Arrojamos del mundo a nuestro hermano.». Pone entonces de manifiesto la duda en la grandeza del amor del ser humano y recuerda así el Juicio Final donde los deseos carnales serán juzgados y la falta de fe será condenada.

Sin embargo existe otra lectura que se hace más presente con el poema II. No se trata exclusivamente de la duda sino de la necesidad del poeta de eliminar la identidad, de dejar de reconocerse como diferentes egos que se transfiguran. Según surge un ego este se identifica con un objeto y no puede permanecer independiente de esta asociación. No obstante, para que el ego permanezca puro -sin identificación-, es necesario matar la tendencia a objetivarse. El pensamiento del yo surge primero y tras él vienen los demás pensamientos y juntos constituyen la mente. Así la mente es el objeto y el yo es el sujeto. Debido a esta relación se suele establecer la identificación del yo con el cuerpo, de que el yo es el cuerpo («El cuerpo es encontrado debido a que hay consciencia del cuerpo, la cual surge de la consciencia de «yo», que, a su vez,

⁷¹⁰ Delclaux, Federico. *El silencio creador*, pág. 21. Madrid. Ediciones Rialp S.A. 1969, pág. 21.

⁷¹¹ *Si mañana despierto*, pág. 67.

⁷¹² Cfr. Juan 5, 24 y Juan 15, 12-17.

surge de la consciencia.»⁷¹³) como si el yo debiera estar dentro o fuera, a la izquierda o a la derecha, localizado frente al objeto con el que se identifica. No obstante, «El ego en su pureza es experimentado en los intervalos entre dos estados o dos pensamientos. El ego es como la oruga que sólo suelta su amarre después de agarrar otro. Su verdadera naturaleza sólo puede encontrarse cuando está fuera del contacto con los objetos o los pensamientos.»⁷¹⁴.

De esta manera desde la primera estrofa del soneto I Gaitán Durán traza esta doble lectura donde «Dios ignorante» es también un vocativo por medio del cual el poeta se enfrenta a Dios con un sentido crítico hacia él mismo por no tener fe, por su necesidad de objetivarse, por tenerlo como objeto de identificación («desnudo en tu desnudo, soy mirada/Que mira con la lengua que te miente») y no como una idea pura, despojada de conceptos en la que se cree. Este vocativo entonces reúne la fuerza de la crítica a la «Idea que sin cesar se destruye a sí misma y sin cesar se renueva.»⁷¹⁵ que el poeta, escritor, ensayista y diplomático mexicano Octavio Paz (1914-1998) señala sobre el tema del poema *Un coup de dés -Un golpe de dados-* del poeta y crítico francés Stéphane Mallarmé (1842-1898). Según el escritor mexicano *Un coup de dés* es un «poema crítico, no sólo contiene su propia negación, sino que esa negación es su punto de partida y su sustancia..., el poema crítico se resuelve en una afirmación condicional –una afirmación nutrida de su misma negación»⁷¹⁶. De la misma manera el poema I comienza con una negación por medio del enfrentamiento del poeta a Dios («Los ojos cierro y ya no estás. Has muerto») debido a su culpabilidad y orgullo («Nos junta en vano/Mi sombra en tus pupilas rencorosas.») que posee una doble lectura, como se demostró anteriormente, que determina la propia afirmación de Dios. Pero este enfrentamiento también pone de manifiesto otro tema presente en este apartado y que va encadenado a la necesidad de eliminar la identidad: el narcisismo, amor que dirige el sujeto a sí mismo tomado como objeto, razón por la cual «Arrojamos del mundo a nuestro hermano.».

⁷¹³ *Conversaciones*, 343, con Sri Bhagavan Ramana Maharshi en la página web de Textos Tradicionales: <http://www.euskalnet.net/graal/>

⁷¹⁴ *Conversaciones*, 890, con Sri Bhagavan Ramana Maharshi en la página web de Textos Tradicionales: <http://www.euskalnet.net/graal/>

⁷¹⁵ Paz, Octavio. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. México. Era. 1978, pág. 91.

⁷¹⁶ *Ibid.*, pág. 92.

El término narcisismo hace alusión al mito griego de Narciso, un joven conocido por su gran belleza, del que existen varias versiones. Resumiendo la versión del libro *La metamorfosis* del poeta romano Ovidio (43 a.C.-17d.C.) Narciso debido a su hermosura tenía muchos pretendientes a los que rechazaba. Entre las jóvenes heridas por su amor estaba la ninfa Eco⁷¹⁷ a quien Narciso rechazó cruelmente un día mientras caminaba por el bosque. Tras este rechazo Eco desolada se ocultó en una cueva y allí se consumió hasta que sólo quedó su voz. Para castigar a Narciso, Némesis, la diosa de la venganza, hizo que se enamorara de su propia imagen reflejada en una fuente. Incapaz de apartarse de su imagen Narciso terminó arrojándose a las aguas y en el lugar donde su cuerpo había caído creció una hermosa flor que hizo honor al nombre y la memoria de Narciso⁷¹⁸.

En el soneto II se aprecia esa intención de matar la objetivación, de enfrentar las diferentes caras del yo que no permiten transformarse con el amor:

II

Después de todo haber vivido, muere
Con la frente quebrada por los dioses.
Contra mi madre lanza inicuas voces
Por parirme en la mano que me hiere.

Obrar como el deseo es lo que quiere
Para negar la carne de mis goces.
¡Las venas me cortara antes los dioses
Sin que en mi hermano infiel el duelo impere!

Otro, lector, hermano incompetente,
Mi ajeno yo, converso, te reclama,
Adula un corazón que nada siente.

⁷¹⁷ La ninfa Eco había disgustado a la diosa Hera, esposa y hermana del dios Zeus, quien la condenó a repetir siempre las últimas palabras de quien las dijera.

⁷¹⁸ El mito de Narciso es propio de la poética del siglo XX frente a los poetas fundacionales hispanoamericanos del modernismo (como Rubén Darío). Narciso está unido a un sentimiento de vacío interior, a la incapacidad de sentir los seres: «Los individuos [del siglo XX] aspiran cada vez más a un desapego emocional, en razón de los riesgos de inestabilidad que sufren en la actualidad las relaciones personales. Tener relaciones individuales sin un compromiso profundo, no sentirse vulnerable, desarrollar la propia independencia afectiva, vivir solo, ése sería el perfil de Narciso.». Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona. Anagrama. 2002, pág. 67.

Tu faz escupo. Ignoras quién te ama.

La soledad te aparta abyectamente.

Mas me quemo en tu ira, soy tu llama.⁷¹⁹

Encadenado al último verso del soneto I empieza el primer cuarteto de este poema, con el hermano arrojado, uno de sus yo que ha entregado su vida a luchar en nombre de los dioses pero como una razón, como una ideología de vida en la que se cree para continuar alzando las armas y no como una fe de camino a la eternidad. Ya moribundo a este yo sólo le queda la ira del que ha entregado su vida sin recibir satisfacción, sin recibir ningún amparo ante la muerte porque sólo se ha amado a sí mismo. Por eso sus gritos son injustos, son voces de cobardía y reclamo por no haber elegido vivir, «Por parirme en la mano que me hiere», como si la madre no le hubiera brindado la oportunidad de morir y renacer. La fuerza de estos versos se centra en tres partes diferentes del cuerpo: la frente quebrada, las voces malvadas y la mano que hiere. Sólo hay una dimensión horizontal que parece dibujar unas líneas de acción: las voces que son injustas porque se entierran en la madre como la misma arma («lanza») que la mano hundió en el cuerpo de otro tantas veces y que ahora hiere al propio yo, al propio cuerpo. Por eso muere «Con la frente quebrada por los dioses», porque es el destino que se ha labrado desentendiéndose de su compromiso con la vida, buscando siempre un referente que localizara un ego que ante la muerte se desintegra en vez de hacerse uno.

El segundo cuarteto se salpica del rojo de la sangre de la primera estrofa. Ese rojo de ira, del dolor de parir y del cuerpo herido se traslada a la carne y a las venas abiertas. En esta estrofa se revela la máscara con la que se identifica el yo del primer soneto, su necesidad de poseer sin importar las consecuencias de sus actos. Así su manera de actuar no está motivada por su amor al mundo sino por un objeto material. Su deseo impulsa al reflejo corporal que le permite enajenarse para sentir una seguridad emocional en sus pasos. No es el privarse del placer carnal sino el sentimiento de querer poseer el objeto que se desea lo que aleja de la eternidad. Por eso la voluntad se ve quebrantada por los dioses en la primera estrofa, porque se confunde eternidad con

⁷¹⁹ *Si mañana despierto*, pág. 67.

el mundo temporal y entonces se pierde el sentido inherente al mismo proceso de vivir y, por tanto, al de la muerte como un proceso. Bajo esta perspectiva ni siquiera cortarse las venas o, lo que viene a ser equivalente, sacrificarse por los dioses logra recuperar el sentido de vivir porque no hay esperanza en ello, no hay fe. Por eso «mi hermano infiel» está perdido en el duelo, porque no ha apartado la irreverencia que le permita transformar la ira y sobreponerse a la pérdida de fe.

En la siguiente estrofa hay resonancias del verso final del poema “Al lector” del poeta, crítico del arte y traductor francés Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) «¡Mi semejante, -hipócrita lector, -hermano mío!»⁷²⁰ y de las palabras del poeta simbolista francés Arthur Rimbaud (1854-1891) «Yo es otro»⁷²¹. El «otro» -«hermano mío»- ha dejado de pertenecer al poeta, es el infierno del ego que escucha sus pensamientos para poder abrir sus sentidos hacia una nueva creación. Pero Gaitán Durán no está apostando por el desarreglo de los sentidos sino que hace un llamado al lector para que no se deje confundir, para advertirle que sus otros como a él intentarán apartarlo de su ritmo propio que le permite encontrarse a sí mismo y llegar con plenitud a la unidad. «Adula un corazón que nada siente», el que intenta persuadir es un corazón, un centro que se guía por la razón y no con el sentir del ritmo íntimo. Por eso el poeta lo rechaza en la última estrofa -«su faz escupo»-, porque no ha experimentado el amor en soledad y termina el poema dándole un giro al impulso de la ira convirtiéndola en la llama («soy tu llama»), transformando la luz roja de todo el poema en la voluntad para apartar el ego y ver la llama, conservar la mirada ciega del soneto I, sin mirarse existir sino siendo uno envuelto en amor.

6.6.2.6. Sexta parte: “Despertó tu desnudo”.

Después de los dos sonetos, de enfrentar a Dios por medio de enfrentar sus múltiples deseos reflejados en la lucha por dejar de ser el propio objeto de amor, este

⁷²⁰ Baudelaire, Charles. “Al lector”, *Las flores del mal*. Madrid. Cátedra. 1998, pág. 79.

⁷²¹ Rimbaud, Arthur. *Poesía, 1869-1871* (Traducido y editado por Carlos Barbáchano). Madrid. Alianza Editorial. 2003, pág. 105.

apartado recorre un camino que en principio parece continuar con el enfrentamiento de los poemas anteriores por medio de una figura grotesca como la del buscón, pero que termina siendo una manera de resaltar el deseo como una voluntad dirigida a Dios. La aparente contradicción del primer poema, “Buscón”, es el mecanismo para que poco a poco el lector lo descubra. Así el erotismo vuelve a estar muy presente y el poema muestra dos perspectivas del acto sexual:

BUSCÓN

Vio al fin el buscón los cuerpos juntos.
Eran míseros, feos. Enlazados,
El alma los vendía. Perdido
El seso quedaron los devaneos
De la muerte.

Fue tábano,
Comadreja en las vísceras. Sentía
Presurosa destrucción en la sangre.
Violencia le pidieron blancos
Senos, pubis negro; muslos
Abiertos, apretados dientes.
Era Dios y aniquilar podía
Los dos monstruos inermes.

Luego reconoció sus miembros.
No quiso ver más. Tocábale
Todo cuanto deseara en luengos años.

Mas le hirió el fulgor de haber violado
Lo efímero. Huyó el solaz.
Con censura mortal se había mirado
Y estaba preso de sus ojos.⁷²²

⁷²² *Si mañana despierto*, pág. 70.

La primera estrofa del poema presenta al buscón, a un posible otro que observa los cuerpos, que transmite repulsión ante la desnudez y el acto sexual pero que al mismo tiempo ha buscado ese espacio donde los cuerpos se encuentran. El buscón que en la segunda estrofa se define como «tábano» o «comadreja» recuerda en los primeros versos a la insaciable cabeza destructora en la rueda del cuadro el *Tríptico el Juicio de Brujas* de El Bosco⁷²³. De nuevo el tiempo lineal devorando en medio del infierno, recordando que la muerte está presente y que los deseos carnales serán juzgados. Ahora bien, «Perdido/ El seso quedaron los devaneos/ De la muerte.». Estos versos adelantan una de las perspectivas del acto sexual, el buscón refleja con su mirada una sexualidad que satisface unos cuerpos que se buscan con desconcierto, bajo un delirio circunstancial que sirve como pasatiempos, para satisfacer las necesidades pasajeras del cuerpo. Emite entonces un juicio moral ya que la pérdida de conciencia, «El seso», es lo que desencadena que los cuerpos se guíen por un deseo de satisfacción física y vivan la sexualidad con violencia, sin espiritualidad. Por eso los cuerpos son míseros y feos, porque actúan bajo mecanismos que no son el de la voluntad. Este sería el tipo de erotismo en el que se encuentran los cuerpos sin entrar en la esfera sagrada como sostuvo el pensador francés George Bataille. Representaría un interdicto, una prohibición que despierta el deseo de poseer, un tabú, una provocación que despierta el sentimiento de terror por ir en contra de la moral religiosa pero que a la vez empuja a la atracción. No existe entonces un deseo de experimentar la muerte para transformarse sino que la conciencia de ser finito impulsa a aprovechar el cuerpo antes de que envejezca pero no a transgredir los límites del tiempo. Sin embargo, «El interdicto, el tabú, no se oponen a lo divino más que en un sentido, pero lo divino es el aspecto fascinante del interdicto: es el interdicto transfigurado.»⁷²⁴.

En la segunda estrofa la mirada del buscón se tiñe de rojo. El deseo es más violento y la sangre vuelve a estar presente como la materia que se descompone. El deseo es animal y el objeto deseado son los órganos sexuales que se quieren penetrar para disfrutar del placer de contracción del orgasmo («apretados dientes»). Los versos del principio «Fue tábano,/ Comadreja en las vísceras. Sentía/ Presurosa destrucción en la sangre.» marcan la continuidad con la primera estrofa y esa perspectiva sexual. El

⁷²³ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Buscón”, Primera estrofa.

⁷²⁴ Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. 1985, pág. 96.

buscón pasa a identificarse con una persona molesta y agresiva que posee un olfato y un oído muy finos y gran agilidad para cazar a sus presas. La comparación con la comadreja es especialmente reveladora ya que este animal inmoviliza a sus presas con las patas y las muerde en el cuello hasta causar su muerte. A menudo bebe la sangre de sus víctimas en el primer momento de la caza y luego las arrastra a un lugar seguro que usa como despensa para devorarlas con tranquilidad. Así el devorador de vísceras del poema tiene rasgos de vampiro, un deseo incontrolable de poseer la vida del otro. Existen dos cuadros de Toulouse-Lautrec, *Mujer subiéndose la media* (1890) y *Sola* (1896), donde se puede observar esta mirada del buscón⁷²⁵. En *Mujer subiéndose la media* un hombre pálido con labios rojos observa el cuerpo desnudo de la prostituta - también de labios rojos- mientras se sube la media, prenda que realza la sensualidad de sus muslos. La expresión de la cara del observador conserva todavía el placer de haber poseído ese cuerpo, de querer penetrarlo o morderlo como un vampiro. Por otro lado el cuadro *Sola* transmite ese momento de descanso después del acto sexual. De nuevo la imagen de una mujer desnuda pero esta vez disfrutando de su cuerpo y de los placeres que le otorga con completa espontaneidad. Estos dos cuadros que Gaitán Durán cita en su *Diario* mientras visita París pretenden reflexionar sobre lo perdido, no desde la nostalgia sino desde la contemplación que permite encontrar una existencia incluso en el préstamo de la carne, en el espejismo de poseer un cuerpo. Pero frente a esta postura de los cuadros en el poema aún persiste la identificación con Dios, el juego humano de creerse capaz de controlar cada momento y castigar lo que le parece reprochable: «Era Dios y aniquilar podía/ Los dos monstruos inermes.».

Después del momento de desprotección de los cuerpos desnudos en los últimos versos de la segunda estrofa el poeta empieza a mostrar en la tercera estrofa la otra perspectiva del acto sexual. La sexualidad pasa a ser una forma de reconocer lo sagrado, de penetrar en el silencio espacial como se aprecia en la última estrofa del poema. La tercera y la cuarta estrofa se encadenan como las dos primeras pero esta vez no para transmitir violencia sino para transfigurar el interdicto. Así comienzo un proceso de gradación en la tercera estrofa al reconocer los miembros y centrarse en sentir el cuerpo. Sigue presente la ansiedad del olor a sangre pero se pasa de los dientes a las manos, de los labios rojos (que evocan la mordedura del cuello) a las manos que

⁷²⁵ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Buscón”, Segunda estrofa.

reconocen. La mirada está ausente, no hay un observador sino un ser que vive el erotismo y que se permite reconocer su pulsión sexual como ser humano («Todo cuanto deseara en luengos años.»). No se observa entonces cuerpos desnudos desprotegidos ni se centra la atención en lo que diferencia cada cuerpo a la hora de experimentar el orgasmo -los órganos sexuales-. Desde esta tercera estrofa el tacto se agudiza para sumergir al lector en el deseo de fusión de los cuerpos que el alma ya no vende, en la discontinuidad del que siente por primera vez. Así se empieza a seguir el ritmo propio y entonces se experimenta la unión que viola lo efímero porque se conoce el secreto sagrado que permite vivir el instante eterno. Pero si este instante se juzga «Huyó el solaz», es decir, desaparece la luz blanca que atraviesa los cuerpos para unirlos e ilumina el sentir del amor divino quedando sólo la sensación de haberse amado a uno mismo, de ser mortal y, ante esta realidad, la necesidad de experimentar de nuevo la unión para agrandar el ego narcisista.

Es curioso que en todo el poema el rostro no tenga importancia sino el cuerpo que es la expresión erótica donde el rostro no tiene cabida (no hay ni boca ni voz). En el *Diario* Gaitán Durán reflexiona sobre esto y sostiene que «en el erotismo son los cuerpos los que comunican, y el rostro queda reducido a su elemental función de **parte** del organismo humano. El rostro, expresión privilegiada del cuerpo, **desaparece** en el orgasmo, o por lo menos su presencia resulta subalterna, remota.»⁷²⁶. Sin embargo los ojos, la mirada, sí que están presentes en el primer verso del poema y en los dos últimos versos. Empieza el poema con la mirada ciega de deseo carnal y lo termina con la mirada a través de la ventana del alma que hace de espejo para el juicio: «El alma en lugar de no dirigir su atención sino a las necesidades y apremios de su cuerpo, se deja arrastrar por representaciones que le son propias [...]. Así como el cuerpo no debe abalanzarse sin el correlativo de un deseo en el alma, ésta no debe ir más allá de lo que exige el cuerpo y de lo que dictan sus necesidades.»⁷²⁷

El siguiente poema, “El instante”, sigue el camino de la sexualidad como un acto sagrado. Además de ser el poema del medio de esta sexta parte es también un poema central del poemario porque refleja la voluntad de dirigir el deseo hacia Dios y reúne los principales símbolos que se han ido esclareciendo e implicando

⁷²⁶ *Diario*, pág. 311.

⁷²⁷ Foucault, Michel. “El cuidado de sí”, *Historia de la sexualidad*, Tomo III. Madrid. Siglo Veintiuno. 2009, pág. 156.

simultáneamente en los anteriores poemas. “El instante” por tanto es fundamental para comprender el imaginario del poemario pero también es central porque desde el primer verso se sumerge en el silencio espacial y permite al lector acompañar de cerca al poeta en su viaje hacia la muerte, en su viaje hacia la transformación.

EL INSTANTE

Ardió el día como una rosa.
Y el pájaro de la luna huyó
Cantando. Nos miramos desnudos.
Y el sol levantó su árbol rojo
En el valle. Junto al río,
Dos cuerpos bellos, siempre
Jóvenes. Nos reconocimos.
Habíamos muerto y despertábamos
Del tiempo. Nos miramos de nuevo,
Con reparo. Y volvió la noche
A cubrir los memoriosos.⁷²⁸

El primer verso traza una dimensión vertical marcada por el sol que empieza su camino hacia lo alto del cielo y un punto de fuga que es la rosa que arde como el día. Con estos dos elementos este verso construye una imagen que podría ser la base del poemario. Por un lado el sol que abrasa, que pinta el poema del color rojo y simboliza el deseo de ascensión. Por otro lado la «rosa roja» donde se posaba la mariposa blanca en el primer poema del libro –“La tierra que era mía”- ahora arde como el sol del amanecer y no del ocaso. Además la rosa, como el color del traje de Jesucristo en el cuadro el *Tríptico del Juicio de Brujas* de El Bosco y *El Juicio Final* de Pieter

⁷²⁸ *Si mañana despierto*, pág. 71. El pájaro de la luna recuerda los versos del poema “Yo persigo una forma...” (1900) del poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916):

y en mi alma reposa la luz, como reposa
el ave de la luna sobre una lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga.

Pourbus⁷²⁹, es un símbolo de regeneración y del amor puro. La rosa es una flor que se eleva y se abre conservando la belleza de su forma y su perfume por lo que se ha considerado una perfección acabada, el símbolo del alma, el corazón y el amor. En la iconografía cristiana la rosa es la copa que recoge la sangre de Cristo, es la transfiguración de las gotas de sangre, es decir, el cambio de forma que revela su verdadera naturaleza. Precisamente debido a esta relación con la sangre de Cristo a menudo aparece como el símbolo del renacimiento místico⁷³⁰. Así el punto de fuga que traza Gaitán Durán desde el primer verso tiene una carga simbólica muy amplia e insiste en el deseo de ascensión, marca la presencia de una conciencia que dirige su voluntad hacia Dios. Pero la rosa es una flor que se marchita, muere y vuelve a brotar, cumple un ciclo que se repite y su perfección va unida a este renacer, a sus múltiples muertes, a la vivencia de un instante que es eterno. Este instante se da en el tiempo puntual donde confluyen las múltiples perspectivas que da la rosa, donde convergen los distintos planos que tienen el mismo sentido vertical ascendente. De esta manera la imagen de la rosa y el sol obliga al lector a contemplar la belleza eterna y conectar así con su ritmo, el ritmo personal que permite ese goce estético. El poeta no necesita más versos para guiar al lector porque logra condensar la vivencia del silencio espacial mediante una imagen que recoge en sus pétalos las sensaciones de otras imágenes que metódicamente ha ido desarrollando en los apartados anteriores.

Una vez se sigue el ritmo íntimo se escucha el canto del pájaro que huye de la noche, se dialoga con el silencio espacial. En este espacio no es la luz blanca de la luna la que recubre los cuerpos desnudos sino el sol que permite la mirada que abrasa, la mirada que en un principio goza con sentir el otro cuerpo desnudo, es decir, con sentir la continuidad profunda que busca el erotismo sagrado. «El erotismo vive en las fronteras de lo sagrado y lo maldito. El cuerpo es erótico porque es sagrado. Ambas categorías son inseparables: si el cuerpo es mero sexo e impulso animal, el erotismo se transforma en monótona función de reproducción; si la religión se separa del erotismo, tiende a volverse árida preceptiva moral.»⁷³¹. Ahora bien, cuando la mirada se centra en el cuerpo desnudo «el sol levantó su árbol rojo/ En el valle.». De nuevo el valle de la

⁷²⁹ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Hacia el cadalso”, Primera y Segunda estrofa.

⁷³⁰ Para profundizar o ampliar los significados de la rosa expuestos en este apartado ver la entrada **Rosa** en el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Barcelona. Editorial Herder. 2007.

⁷³¹ Paz, Octavio. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. México. Era. 1978, pág. 84.

tierra de la infancia donde el poeta aprendió «a vivir con el vuelo y el río»⁷³², el valle que en lo alto de las montañas permite ver al árbol encendido y en medio escuchar el río que traza el camino hacia la disolución. Justo al lado del río están los «Dos cuerpos bellos, siempre/ jóvenes.». El río, el recuerdo del tiempo que corre, no atormenta sino que refresca los cuerpos desnudos que se recubren de un bienestar que les permite ver la belleza del desnudo, sentirse siempre jóvenes. No es la intimidad de la luz de la luna en este caso lo que incita a la unión sino las ganas de fluir con el río, de mezclarse con el mar, con la inmensidad. Es este deseo lo que permite que los amantes se reconozcan, que los ojos internos sientan el otro cuerpo y se produzca la unión que transforma. Este instante erótico se observa en dos cuadros de Toulouse-Lautrec, *El beso en la cama* y *El beso*, donde se transmite el amor a través de la unión de los amantes por medio de un beso que les permite abrazarse ante la muerte, como anota Gaitán Durán en su *Diario* al visitar en París los cuadros del pintor francés⁷³³. Así como la imagen del beso es suficiente para representar el deseo de unión los versos ocho y nueve del poema también concentran ese instante que desde el título se quiere expresar:

Habíamos muerto y despertábamos
Del tiempo. [...] ⁷³⁴

El instante efímero que se vive como eterno durante la unión de los amantes que mueren siendo uno, que ascienden al cielo y renacen volviendo a ser conscientes de que son mortales, de que el instante es único porque en él experimentaron el contacto con el sí mismo abrasados por el amor sagrado y que es eterno porque pertenece a un tiempo donde es posible vivir el ciclo de destrucción y creación en un solo instante. Así los amantes renacen siempre bellos como la rosa en un espacio íntimo donde escucharon la voz del encantamiento, donde se conocieron en lo profundo. Después de este encuentro los amantes salen del tiempo puntual y se miran otra vez, se perciben con dificultad, con la nostalgia del que sufre por la ausencia del amor («Con reparo»). Entonces el día termina y regresa la noche que quedaba atrás al principio del poema. La noche que también representa ese ciclo de creación y destrucción eterno que primero lo marcaba

⁷³² *Si mañana despierto*, pág. 49.

⁷³³ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “El instante”.

⁷³⁴ *Si mañana despierto*, pág. 71.

la rosa y el amanecer y que cierra el poema cubriendo los memoriosos, cubriendo a aquellos que tienen feliz memoria y que pueden volver a vivir ese instante eterno. El rojo de la rosa se transforma en el árbol encendido que finalmente se cubre de la luz blanca de la luna que ilumina el azul oscuro casi negro de la profundidad de la noche que acoge la esperanza de volver a ver la rosa⁷³⁵.

El escenario del tercer poema de este apartado, “Momentos nocturnos”, es una continuación de esa noche íntima del final de “El instante”. Desde el título el poema se cubre de la oscuridad de la noche para regresar a la profundidad donde se establece un diálogo con el interior:

MOMENTOS NOCTURNOS

Miré el tiempo y conocí la noche.
Mi mente puso incendios en la nada.
Fueron soles, miradas, que llenaban
El cielo. Todo era cielo.
Tuve todo, menos dioses en imposible
Felicidad. Viví con embeleso
En el radiante concierto de los mundos.

De astro en astro, hasta el infinito
Pudieron ojos mortales
Medir al fin la pequeñez humana.
De galaxia en galaxia, iba el alma
Tras la vista, hacia firmamentos
En donde nada medra ni concluye.

Cantó en el cielo el azul de la noche
Y el ruiñón huyó al umbral del tiempo.

⁷³⁵ Resulta inevitable no recordar el cuento “La rosa de Paracelso” de Jorge Luis Borges publicado en La memoria de Shakespeare en 1983. En este cuento el discípulo que llega a la casa de Paracelso pone en duda la fe en la resurrección de la rosa y la lanza al fuego de la chimenea esperando el milagro de ver convertir las cenizas en rosa nuevamente. Una vez Paracelso le hace entender que la incredulidad no le permitirá aprender el arte de la alquimia el discípulo se disculpa y sale de la casa arrepentido por haber intentado forzar a Paracelso a enseñarle su arte. Cuando el discípulo sale Paracelso «volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió».

Los cerros llamaron con música de vuelo
A las estrellas. Pasó un ciervo blanco
Por el sigilo húmedo del bosque,
Y en la sombra despertó tu desnudo.
La tierra fue de nuevo mi deseo.⁷³⁶

La noche entonces es un eje que permite unir dos mundos y viajar en ellos. La luz del poema es la síntesis de todos los colores, el brillo del negro o el azul oscuro que es posible ver gracias a los astros que irradian en el mundo del cielo. Pero este eje - como la noche- es inmenso e indeterminado y, por tanto, viajar a través de él supone aceptar un diálogo con el interior de la tierra, gestar un camino de conocimiento interior. Después de la muerte de los amantes en “El instante” el poeta vuelve a la noche para apelar a su espíritu y al del lector como ya hizo en el poema “Verano Uvas Río” y penetrar juntos en esta nueva noche que es un eje de ascensión, un eje que permite determinar no sólo los polos sino también los puntos de los planos análogos del espacio⁷³⁷. Así desde la primera estrofa el lector se sumerge en el tiempo puntual, en el eje que trasciende los polos y puede viajar con el espíritu del poeta guiado por ese deseo de ascensión que parte del interior de la tierra, de ese rojo que es el vientre de la tierra fértil que también es negra y el lugar donde se opera la regeneración del mundo diurno. Pero para visualizar mejor esta noche hay que detenerse en cada estrofa y tener presente que este viaje de conocimiento interior es también un viaje hacia la muerte.

Como se mencionó anteriormente desde los primeros versos poeta y lector se sumergen en el tiempo puntual: «Miré el tiempo y conocí la noche./ Mi mente puso incendios en la nada.». Ese mirar al tiempo es un desafío al tiempo lineal que busca contemplar y no medir, por eso puede conocer la noche, escuchar el silencio. La mente contempla sin esperar nada y comienza entonces a ver los «incendios en la nada», es decir, la luz blanca en medio del vacío de pensamientos que agudiza los sentidos internos. Así el poeta está preparado para percibir la muerte que no se puede percibir

⁷³⁶ *Si mañana despierto*, pág. 72.

⁷³⁷ Hay que recordar que en geometría un eje de coordenadas es «cada una de las rectas que se cortan en un mismo punto y que se utilizan para determinar la posición de los demás puntos del plano o del espacio por medio de las líneas coordenadas paralelas a ellos.» según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición.

con la mente sino con los sentidos internos. Los siguientes versos muestran el disfrute de los sentidos que escuchan el ritmo íntimo y describen un espacio interior que no se siente ajeno al exterior sino que «Viví con embeleso/ En el radiante concierto de los mundos.», que ha sido arrebatado por los sentidos que permiten experimentar la unión de distintos mundos y engendrar la mirada del cielo, el deseo de ascensión. La noche entonces es la que permite ver el brillo del negro porque envuelve el espacio cálidamente y potencia la capacidad de penetrar en el mundo interior, «En el radiante concierto», la sinestesia que conecta con el cielo. El deseo, el rojo, se ha transformado en el cielo, «Todo era cielo», en el color blanco que como el negro es la síntesis de todos los colores pero en el polo opuesto. Se empieza así a construir el eje que se mencionaba anteriormente y a comprender que el blanco es la voluntad de dirigir el deseo hacia Dios. Sin embargo «Tuve todo, menos dioses en impasible/ Felicidad.». En ese instante de arrebatamiento eterno disfruta del placer de contemplar, experimenta una imperturbable felicidad pero sin la unión sagrada, sin el abrasamiento del amor: «El Buddha no reduce la palabra al silencio, ni habla de una palabra de silencio; él nos ayuda más bien a descubrir el silencio de la palabra: ¡*El Buddha sonríe!*»⁷³⁸. De esta manera el blanco no es sólo el símbolo del deseo de ascensión sino también la constancia del límite contradictorio. Así es la ausencia y la síntesis de los colores al mismo tiempo, el principio o el final de la vida diurna y del mundo manifestado, un momento de transición entre lo visible y lo invisible, es decir, simboliza también el límite del cambio de condición y «En los límites de lo posible, la angustia es deliberada en el sacrificio.»⁷³⁹. Hay así un deseo de superación de la angustia más allá de la muerte, de fundirse para conducirse a la muerte, a la continuidad.

En la segunda estrofa del poema el viaje por el mundo del cielo -la noche blanca- continúa con esa angustia de fondo ya que el límite del cambio de condición se hace más explícito: «Pudieron ojos mortales/ Medir al fin la pequeñez humana.». En el espacio interior del poeta el alma viaja «Tras la vista», viaja a los lugares en que la vista se detiene, persigue luces que no revelan la voz del encantamiento, que no iluminan los caminos de transformación. Sólo en la tercera estrofa se escucha al ruiseñor que «huye al umbral del tiempo.». Se escucha entonces el canto de un pájaro que sobresale porque canta hasta bien entrada la noche. El ruiseñor por la belleza de su

⁷³⁸ Panikkar, Raimon. *Mito, Fe y Hermenéutica*. Barcelona. Herder. 2007, pág. 279.

⁷³⁹ Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. 1985, pág. 124.

canto hechiza las noches de vigilia y hace olvidar los peligros del día. Es el símbolo del amor, el lazo íntimo entre el amor y la muerte ya que si los amantes permanecen unidos se exponen a la muerte. El deseo de fusión se ha transformado aquí en el canto del ruiseñor que recuerda el amor y «El deseo, como fuerza de unificación, no puede desligarse de la diferencia, cuyas carencias inferiores quieren compensar.»⁷⁴⁰. En el mismo eje que en un polo es la noche blanca el alma viaja de nuevo hacia el negro, hacia «el azul de la noche» donde está el umbral del tiempo, la entrada al mundo de la tierra. En este límite de la noche y la salida del sol y bajo la melancolía del canto que recuerda esa felicidad perfecta sólo aparente como se observaba en la primera estrofa comienza la última estrofa. La tierra de la infancia y del anterior poema es el escenario de estos versos donde el ritmo cambia. Las estrellas, la luz blanca del mundo del cielo pasa rápida y suspendida («con música de vuelo») sin detener la mirada en ella. Es en los pasos del «ciervo blanco» que el ritmo está centrado. Unos pasos sigilosos que permiten sentir la humedad del bosque que se ha enfriado durante la noche y que empieza a calentarse. El ciervo es la continuidad del amor del canto del ruiseñor, la continuidad del eje del poema que media entre el mundo del cielo y de la tierra y que se tiñe de blanco, del ritmo de crecimiento espiritual, del deseo de unión sagrada que renueva. Por eso es el ciervo el que despierta el desnudo de la amante, el que devuelve la esperanza de experimentar el instante eterno sin angustia, de volver a ver la rosa. Así «La tierra fue de nuevo mi deseo», regresa al vientre rojo de la tierra fecunda, al deseo de fundirse con la amante que es el camino que se le reveló durante su viaje al interior con el canto del ruiseñor.

6.6.2.7. Séptima parte: “Sé que estoy vivo”.

Después de la noche del poema “Momentos nocturnos” este apartado se aleja de los espacios nocturnos para vivir el amor bajo el sol que está en lo más alto del cielo. El mar y el mediodía son los ejes de este apartado y con ellos la arena y el vino desde donde se vive el amor con la certeza de estar vivo, de estar despierto. El mar vuela

⁷⁴⁰ Haas, Alois M. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Madrid. Siruela. 2009, pág. 79.

como un pájaro que con su canto marca el ritmo que permite penetrar en el silencio espacial y contemplar el dinamismo que acompaña a la naturaleza que rodea los poemas.

El primer poema entonces, “Sé que estoy vivo”, reafirma el final de la noche que permitía un viaje al interior del poeta en el último poema del apartado anterior, pero conservando un eje vertical que permite comunicar dos mundos. Ahora bien, en “Sé que estoy vivo” el eje vertical está marcado por el cénit del sol que abrasa a los amantes desde lo alto y potencia el brillo del mar, la dimensión horizontal:

SE QUE ESTOY VIVO

Sé que estoy vivo en este bello día
Acostado contigo. Es el verano.
Acaloradas frutas en tu mano
Vierten su espeso olor a mediodía.

Antes de aquí tendernos no existía
Este mundo radiante. ¡Nunca en vano
Al deseo arrancamos el humano
Amor que a las estrellas desafía!

Hacia el azul del mar corro desnudo.
Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo,
Nazco en el esplendor de conocerte.

Siento el sudor ligero de la siesta.
Bebemos vino rojo. Esta es la fiesta
En que más recordamos a la muerte.⁷⁴¹

La tierra que devuelve el deseo de fusión del amante se encuentra al lado del mar. Los amantes son el plano diagonal donde convergen las dimensiones horizontal y vertical del tiempo, donde se encuentran el deseo de ascensión y el deseo de disolución

⁷⁴¹ *Si mañana despierto*, pág. 74.

bajo la voluntad de fusión. Así Jorge Gaitán Durán una vez más sumerge al lector en el tiempo puntual, en el instante puntual desde donde señala los caminos de la profundidad íntima pero no desde la noche sino desde otra inmensidad, la inmensidad del mar. Así lo inabarcable y misterioso de la noche pasa a ser el mar, su brisa que trae los olores, el agua que «vive como un gran silencio materializado»⁷⁴² y que por medio del oleaje mama de la tierra convirtiéndose en el amasado donde no hay aristas «Y además es ritmado, duramente ritmado con un ritmo que ocupa el cuerpo entero. Por tanto, es vital. Tiene el carácter dominante de la duración: el ritmo.»⁷⁴³. El tiempo horizontal, el mar, marca la espacialidad del tiempo inabarcable, el deseo de inmensidad del poeta que está presente en el mar donde el río llega y se transforma.

Pero no hay que olvidar que el sol está presente y le recuerda que está vivo. El primer verso del poema ya tiene un guiño para el lector que ha emprendido el viaje hacia la inmensidad con el poeta. «Sé que estoy vivo en este bello día» marca la certeza ante la duda del poema “Si mañana despierto” que terminaba con el amanecer que «Me cae entre las manos como una naranja roja.»⁷⁴⁴ y que en el mediodía de este séptimo apartado se han convertido en «Acaloradas frutas en tu mano». La ilusión de renacer, de vivir desde un centro íntimo que se recogía al fijar la atención del lector/espectador en la «naranja roja» del poema del tercer apartado se ha ido transformando a lo largo del poemario hasta convertirse en la rosa, en ese espacio eterno y siempre bello donde los amantes renacen abrasados por el amor. “Sé que estoy vivo” entonces posee la certeza de que existe la posibilidad de transformarse pero desde la luz del mediodía que ilumina las frutas, el cuerpo y el paisaje de otra manera.

El sol en el punto más alto refleja el camino recorrido por el cielo y su momento de mayor ascensión visto desde la tierra. Además en la primera estrofa se sabe que es el cenit del verano, el momento más caluroso que resalta el brillo del mar y potencia los olores de la fruta y, como más adelante se aprecia, también el sudor del cuerpo. Hay un eco aquí del poema “Canícula”⁷⁴⁵, de esa luz roja que cegaba y abrasaba a la vez en la época más calurosa del año. Como en “Canícula” en este poema el poeta está fuera del tiempo, la luz absorbe todo, incluso el tiempo y sólo se percibe con los sentidos

⁷⁴² Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005, pág. 242.

⁷⁴³ *Ibid.* pág. 142.

⁷⁴⁴ *Si mañana despierto*, pág. 60.

⁷⁴⁵ Vid. Apartado 6.6.2.1. Primera parte: “La tierra que era mía”, pág. 256 (*Si mañana despierto*, pág. 51.).

internos que están abiertos a la naturaleza y siguen el ritmo. No obstante en “Sé que estoy vivo” el poeta no está solo, está «Acostado contigo», es decir, experimenta su deseo de inmensidad al lado de su amante.

La primera estrofa es delicada, acaricia al lector pese al calor; el olor de la fruta lo rapta como si fuera una brisa del mediodía junto a la amante. Pero es en la segunda estrofa donde la luz roja, «Este mundo radiante.», despierta la sensualidad y refleja el deseo de fundirse. Ese exterior radiante del poema refleja el interior del poeta que goza de sus sentidos, que contempla su interior y sabe que si al deseo se le quita el cuerpo entonces pierde su ideal. Por tanto el mundo radiante va más allá del claro del bosque o del haz de luz que se posa sobre los objetos, es la llama que ciega pero que permite sentir el amor, escuchar el silencio espacial. El cuerpo como se explicó en el primer apartado del poemario se construye desde el interior, va tomando su forma desde un empuje interior, desde una intimidad que trabaja físicamente. El cuerpo «es inmortal porque es mortal y en esto reside el secreto de su permanente fascinación –el secreto de la sexualidad tanto como el del erotismo.»⁷⁴⁶ y como dice el escritor y teórico de la literatura rusa Víctor Sklovskij (1893-1984) «El erotismo debe ser algo distinto de la mera sexualidad»⁷⁴⁷ y el arte, como el erotismo o la palabra poética, tiene la obligación de extrañar, de permitir sentir las cosas como si se percibieran por primera vez. Así se pueden entender mejor los versos «¡Nunca en vano/ Al deseo arrancamos el humano/ Amor que a las estrellas desafía!», el humano amor que nace en el cuerpo mortal donde se experimenta el empuje del deseo que dirige por unos instantes la voluntad de amar lo eterno, de deslumbrar como las estrellas que al mismo tiempo se fusionan en su interior.

La tercera estrofa sigue el oleaje del mar. Ahora es el brillo que potencia el azul y el aire que corre con las olas lo que está presente en esta estrofa junto al cuerpo desnudo del poeta que se balancea con las olas. El poeta se nutre como el mar de la tierra, corre hacia la inmensidad del mar y regresa a la inmensidad del cuerpo desnudo de su amante. Mar y cuerpo son las dos fuentes sensuales del poema que el sol ilumina revelando al poeta su inmensidad. Esta sensualidad iluminada es la que Gaitán Durán observa en los cuadro del pintor barroco Peter Paul Rubens (1577-1640) de la escuela

⁷⁴⁶ Paz, Octavio. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. México. Era. 1978, pág. 84.

⁷⁴⁷ Tomado de Perniola, Mario. “Estética y sentimiento”, *La estética del siglo veinte*. Madrid. La balsa de la medusa. 2008, págs. 223 y 224.

flamenca y que expresa en su *Diario* cuando los visita en Bruselas. La sensualidad de los cuerpos desnudos y la relación muerte-vida que se percibe en *La vía láctea* (ca. 1936-1937) y *Júpiter y Sémele* (s. XVII)⁷⁴⁸ se encuentran en las dos fuentes de inmensidad –mar y cuerpo– de “Sé que estoy vivo”. Por eso son los espacios a los que el poeta regresa porque en ellos experimenta el ciclo de muerte y renacimiento, un ciclo que viene y va como el ritmo de las olas. Así «Nazco en el esplendor de conocerte.», renace cuando se funde con su amante, cuando son uno en el rayo del sol que los consume desde lo más alto. Es esta unión sagrada «el esplendor de conocerte», la experiencia de lo continuo en lo eterno por medio de disolverse en el otro, en el mar, en el silencio donde se emprende el viaje a la inmensidad, el conocimiento íntimo.

En medio de este oleaje incluso el olor a sudor de los cuerpos tranquiliza, incita a dormir y trae también el recuerdo del olor de la fruta, el mismo olor ligero y sensual se desprende de ese momento. Ahora bien, el color de las frutas se ha concretado, es el rojo del vino el que tiñe estos versos que a su vez trae otro olor, el del goce del instante, el gusto de contemplar la belleza de la armonía entre el exterior que se integra perfectamente otorgando luz porque permite percibir el interior como ocurría también en “Si mañana despierto”. La bebida sagrada vuelve a tomar protagonismo entonces para recordar los misterios de la vida después de la muerte, el misterio de renacer y de conocerse a sí mismo al enfrentar la muerte. Por eso «Esta es la fiesta/ En que más recordamos a la muerte.», el deseo rojo que atraviesa todo el poemario, un rojo que desea ascender y fundirse como el sol en lo más alto, que incita a gozar de los placeres que permiten transformarse, morir.⁷⁴⁹

El poema “Siesta” continúa con los ejes verticales y horizontales de “Sé que estoy vivo” pero ahora sumergidos en el olor sensual y el disfrute de los cuerpos desnudos frente al mar durante la siesta. Cuando los amantes caen dormidos Jorge Gaitán recuerda el verso del poema “Piedra de sol” (1957) del mexicano Octavio Paz

⁷⁴⁸ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Sé que estoy vivo”.

⁷⁴⁹ Recuerda al poema 10 del libro *Rubayat* del poeta, astrónomo y matemático persa Omar Jayyam (1048-1131):

Hoy el mañana no está a tu alcance
Y locura es pensar en el mañana.
Del resto de la vida no sabemos el precio.
¡Lánzate a amar, no pierdas este instante!

(*Rubayat*. Madrid. Alianza Editorial. 2007, pág. 35.)

con el que abre su poema: «*Voy por tu cuerpo como por el mundo*». Así centra al lector en el eje horizontal del poema, en el cuerpo de la amante desde donde emprenderá un viaje al interior. Este segundo poema del apartado no describe un sueño sino un recorrido por los sentidos internos, continúa sumergido en el tiempo puntual del instante (la siesta), en la fuente de inmensidad del cuerpo de la amada en la que el poeta ya había guiado al lector en el anterior poema. “Siesta” entonces es un espacio ya conocido para el lector desde donde es posible experimentar lo eterno de los sentidos internos y escuchar el silencio aunque empiece aparentemente describiendo un paisaje exterior. De esta manera continúa con su papel didáctico de guiar al lector para que penetre con más claridad en el silencio espacial. Así primero lo obliga a reconocer su ritmo íntimo entre la luz y permite que el lector visualice las dimensiones temporales sin que olvide que el sol arde en lo más alto del cielo y que en la tierra -la arena- el desnudo sutil de su amante:

SIESTA

Voy por tu cuerpo como por el mundo

Octavio Paz

Es la siesta feliz entre los árboles,
Transpasa el sol las hojas, todo arde,
El tiempo corre entre la luz y el cielo
Como un furtivo dios deja las cosas.
El mediodía fluye en tu desnudo
Como el soplo de estío por el aire.
En tus senos trepidan los veranos.
Sientes pasar la tierra por tu cuerpo
Como cruza una estrella el firmamento.⁷⁵⁰

Los primeros cuatro versos de esta primera parte del poema transmiten una doble sensación de la luz. Por un lado hace que el lector regrese a la luz blanca que se posa en las hojas de los árboles cuando el sol arde intensamente y sólo permite ver el resplandor blanquecino que describe Gaitán Durán en el *Diario*: «Esplendor cenital.

⁷⁵⁰ *Si mañana despierto*, pág. 75.

Arde el sol en las hojas de plata de los olivos.»⁷⁵¹. Por otro lado «todo arde», es decir, en medio del resplandor cenital sigue presente la luz roja, el deseo vertical que se posa en la tierra y la tiñe de rojo. Gaitán Durán describe un tiempo por medio de la luz que abre una rendija al lector, un tiempo que crea y no destruye -«Como un furtivo dios»- porque «corre entre la luz y el cielo», porque permite que se unan dos dimensiones y aparezca una pequeña rendija, un instante imposible de aprehender pero que se puede seguir con los ojos cegados si se escucha el ritmo propio. Así lector y poeta penetran en esa rendija del tiempo puntual y es entonces cuando regresan al cuerpo desnudo, se sumergen en esa inmensidad sensorial que representa el cuerpo de la amante donde el mediodía fluye «Como el soplo de estío por el aire». En medio del sudor y la pesadez del calor del mediodía el cuerpo dorado por el sol arde como la arena y su olor es un «soplo de estío», un aliento que es el ritmo del cuerpo y la evidencia de que éste es un punto efímero donde se han intersectado los ejes vertical y horizontal. Todo el exterior entonces se estremece ante los pechos que poseen la densidad del deseo, que desafían la continuidad del cuerpo tumbado elevándose al cielo y convirtiéndose en el motor sensorial de ese cuerpo desnudo, en un eje del mundo donde se representan las direcciones en que se hallan los cuerpos celestes.

Después de esta primera parte lector y poeta ya han penetrado en el **silencio espacial** y una vez en este espacio el mar vuelve a estar presente para dar continuidad a ese viaje interior que hasta ahora parecía exterior con la introducción del poema:

El mar vuela a lo lejos como un pájaro.
Sobre el polvo invencible en que has dormido
Esta sombra ligera marca el peso
De un abrazo solar contra el destino.
Somos dos en lo alto de una vida.
Somos uno en lo alto del instante.
Tu cuerpo es una luna impenetrable
Que el esplendor destruye en esta hora.
Cuando abro tu carne hiero al tiempo,
Cubro con mi aflicción la dinastía,
Basta mi voz para borrar los dioses,

⁷⁵¹ *Diario*, pág. 307.

Me hundo en ti para enfrentar la muerte.⁷⁵²

El mar vuela como un pájaro, ya no se siente como el balanceo de las olas sino un camino que avanza a lo lejos. Su presencia entonces marca la unión de lo inmenso con el ser que vuela, con el pájaro que avanza ligero suspendido en el aire, con el ser que siente sin barreras y que aún se mezcla con la arena. La tierra, la arena, es lo que permanece y sostiene los cuerpos desnudos, es el lugar de donde maman el mar y el desnudo, las dos fuentes de inmensidad que estableció Gaitán Durán en el poema anterior “Sé que estoy vivo” («Hacia el azul del mar corro desnudo./ Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo./ Nazco en el resplandor de conocerte.»). Es precisamente en este espacio donde los dos cuerpos desnudos se encuentran y por primera vez se visualiza el otro cuerpo desnudo junto a los pechos que ascienden. Los dos cuerpos se reflejan en la «sombra ligera», la pequeña sombra que permite el sol del mediodía en la que los cuerpos parecen estar unidos, abrasados desde lo alto por el sol que enciende la pasión, el abrazo de los amantes. Así el poeta da dos perspectivas diferentes: una desde la arena donde los amantes son dos cuerpos desnudos, y otra desde «lo alto del instante», la visión del cielo donde los cuerpos se funden en la sombra, donde no se pueden ver y diferenciar, sólo sentir. En esta sombra los amantes se unen visualmente pero el poeta quiere unir el sol con la luna impenetrable, quiere que los dos cuerpos se fundan bajo el resplandor de la luz, atravesados por la claridad del rayo que permite ver el acceso a la luna y sentirse enteramente uno en un instante eterno («Somos uno en lo alto del instante»). En el *Diario* Gaitán Durán habla también de esta unión cuando reflexiona sobre la escultura *El Beso* (1908) del rumano Constantin Brancusi (1876-1957)⁷⁵³. Referente a esta escultura el escritor colombiano sostiene que se podría llamar también «**El desafío del Amor a la muerte**»⁷⁵⁴ porque los amantes están unidos sólidamente, abrazados como una pieza indestructible donde el mundo se reduce a su abrazo, un mundo que está en comunión con la obra y por eso vence la nada. Resulta sencillo imaginar los amantes del poema siendo uno como la pieza de granito en la arena bajo el sol que los abrasa ya que todos los seres humanos

⁷⁵² *Si mañana despierto*, págs. 75 y 76.

⁷⁵³ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Siesta”, Tercera parte.

⁷⁵⁴ *Diario*, pág. 294.

por un instante, hemos entrevisto la experiencia de la separación y de la reunión. El día en que de verdad estuvimos enamorados y supimos que ese instante era para siempre; cuando caímos en el sinfín de nosotros mismos y el tiempo abrió sus entrañas y nos contemplamos como un rostro que se desvanece y una palabra que se anula; la tarde en que vimos el árbol aquel en medio del campo y adivinamos, aunque ya no lo recordemos, qué decían las hojas, la vibración del cielo, la reverberación del muro blanco golpeado por la luz última; una mañana, tirados en la yerba, oyendo la vida secreta de las plantas; o de noche, frente al agua entre las rocas altas. Solos o acompañados hemos visto al Ser y el Ser nos ha visto.⁷⁵⁵

Ahora bien, el poeta sabe que el contacto con el otro cuerpo, en un principio, implica entrar en una esfera sensorial donde las percepciones individuales se mezclan con las del otro, donde la pasión, el erotismo del cuerpo, dirige la unión hasta que los ritmos íntimos se reconocen y se amplían los sentidos internos que se envuelven mutuamente para viajar juntos hasta la muerte, para ser uno y enfrentar la muerte («Me hundo en ti para enfrentar la muerte.»). Una vez el amante se hunde en el cuerpo de su amada -cuando se hunde en el instante- regresan las descripciones al poema:

El mediodía es vasto en el mundo.
Canta el cuerpo en la luz, la tierra canta,
Danza en el sol de todos los colores,
Cada sabor es único en mi lengua.
Soy de súbito amor por cada cosa.
Miro, palpo sin fin, cada sentido
Es un espejo breve en la delicia.
Te miro envuelta en un sudor espeso.
Bebemos vino rojo. Las naranjas
Dejan su agudo olor entre tus labios.
Son los grandes calores del verano.⁷⁵⁶

⁷⁵⁵ Paz, Octavio. *El arco y la lira, el poema, la revelación poética, poesía e historia*. "Prólogo". Fondo de cultura económica. Madrid. 1992, pág. 20.

⁷⁵⁶ *Si mañana despierto*, pág. 76.

Cada sentido se amplía mientras el sol ilumina el cuerpo que canta, que permite escuchar la voz del encantamiento mientras la luz ayuda a marcar el camino de cada sentido que está abierto a la sorpresa. El poeta/amante entonces intenta transmitir su experiencia vívida en el silencio espacial mediante el goce sensorial ya que «cada sentido/ es un espejo breve en la delicia.». El lector goza también de este instante sensual porque los versos seducen sus sentidos que han aceptado desde el principio del poema el diálogo con el silencio espacial. En este instante, con técnica extraída de la pintura, la luz es todos los colores, absorbe para potenciar los otros sentidos que se solapan unos a otros sin inhibir ninguna sensación. El cuerpo de repente es una bailarina con varias caras, un prisma que refleja todos los colores que se imprimen en su lengua en forma de sabor como una prolongación de la danza. Una lengua que palpa la piel y se entrelaza con lo que no tiene sabor pero huele. Un olor que guía como la mirada por esa línea infinita a la memoria, a los recuerdos sensoriales que hacen de espejo de ese prisma danzante hasta que se centra en «un sudor espeso» del cuerpo, de nuevo en el cuerpo donde comienza la danza, el sentir puntual del ritmo.

Cuando se encuentra la mirada regresa el rojo del vino y el de la naranja del frutero rebosante del cuadro de Van Gogh⁷⁵⁷, lo inmenso de lo cotidiano esta vez como un fugaz e intenso olor que se posa en los labios de la amante. Así lector y poeta/amante vuelven a sentir el ardor del sol en el cuerpo e identifican «los grandes calores del verano», el deseo de unión con que termina esta tercera parte del poema y comienza la cuarta parte, el final de “Siesta”:

El fugitivo sol busca tus plantas,
El mundo huye por el firmamento,
Llenamos esta nada con las nubes,
Hemos hurtado al ser cada momento,
Te desnudé a la par con nuestro duelo.
Sé que voy a morir. Termina el día.⁷⁵⁸

⁷⁵⁷ Vid. *Bodegón con seis naranjas* en 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Valle de Cúcuta”.

⁷⁵⁸ *Si mañana despierto*, pág. 76.

Con los sentidos internos exaltados y la voluntad de dirigir el deseo hacia la unión sagrada los amantes sólo escuchan la voz del silencio y llenan «esta nada con las nubes», es decir, en ese tiempo espacial donde sólo hay concordancia con el ritmo íntimo los amantes escuchan el silencio espacial que revela el conocimiento del instante eterno donde los amantes sienten el amor y llegan a la unión. El sol sobre el cuerpo y contemplado en la naranja representa el centro donde confluyen forma y materia, la intersección del macrocosmos y microcosmos de las dos pirámides del médico, astrólogo y místico inglés Robert Fludd (1574-1637)⁷⁵⁹. «Esta nada» o vacío remarca entonces el estado abierto a lo absoluto que solo se llena con «las nubes», con las percepciones suspendidas de los sentidos internos en un espacio delimitado sólo por el ritmo. Pero esta unión de los amantes en la nada cumple un ciclo eterno de muerte y renacimiento, así unas veces las nubes permiten que el sol le de claridad a la mente y contemple el amor y, otras veces, las nubes ensombrecen la percepción del sentido del ritmo. Las nubes entonces marcan el ciclo de esa nada porque interfieren en el sentido puntual del ritmo que se percibe por la continuidad del hilo de la palabra en el silencio, porque se ha revelado la voz del conocimiento profundo. De esta manera los amantes hurtan al ser, desvían al ser de su condición mortal y se sumergen en ese ciclo de muerte y renacimiento. Poeta, amante y lector se desnudan interiormente, se bañan en el mar y se abren a lo absoluto, a la inmensidad del viaje a la muerte. Juntos los amantes se enfrentan a la muerte sin ira, con la tranquilidad del que sabe que va a morir siendo uno. El último verso -«Se que voy a morir. Termina el día.»- marca esta certeza con una imagen de triunfo ante la muerte que Gaitán Durán en su *Diario* admiró en el cuadro *El triunfo de la muerte* del pintor y grabador de los Países Bajos Pieter Brueghel el Viejo (ca. 1525-1569)⁷⁶⁰: «hay dos amantes embelesados, a quienes nada importa la desoladora invasión de los esqueletos. Viven ante la muerte un irrepetible instante; han alcanzado la plenitud del erotismo.»⁷⁶¹. Este momento trascendente es precisamente el final del día durante el mediodía veraniego. Poesía y erotismo conducen entonces a un

⁷⁵⁹ Vid. Capítulo 4. Las maneras del silencio: diálogo entre los diez toros del zen y la mística católica, ilustración 8 (págs. 86-90).

⁷⁶⁰ Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, *Si mañana despierto*, Poema “Siesta”, Cuarta parte.

⁷⁶¹ *Diario*, pág. 288.

mismo punto, a la indistinción, «Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad.»⁷⁶².

Este poema “Siesta” recuerda las palabras de Jorge Gaitán Durán en el *Diario* cuando describe sus días en Ibiza con Betina. Habla de la playa y de las siestas y recuerda a Ibiza como el lugar donde más ha vivido y trabajado: «Iba al mar con Betina y pasábamos siestas incomparables, tendidos en la arena. ¿Qué más podía desear después del instante pleno, irrepetible? Vivía simplemente, ebrio y feliz, sin pasado ni futuro. Soy -me repetía- **mientras sienta contra mí este caliente cuerpo dorado.**»⁷⁶³. Sin duda este fragmento es una anotación, una pincelada de sensación de su poema “Siesta” que se acaba de analizar.

6.6.2.8. Octava parte: “Nos separaban dioses”.

Esta octava parte comienza con el poema “No pudo la muerte vencerme” que regresa a la cita de Quevedo del comienzo del poemario. Así el poema manifiesta esa fascinación por la muerte que es un continuo vivir y cuyo signo es el cuerpo. Desde el título el poeta continúa con el viaje a la muerte que planteó desde los primeros poemas y que se ha ido tiñendo de colores y olores que permitieron sentir y comprender que no se trata de una muerte física sino de una transformación, de una forma de renacer interiormente. Pero además el título -que es también el primer verso del poema- permite al lector continuar con el instante eterno de unión de los amantes en “Siesta”, con la imagen de ellos siendo uno, triunfando ante la muerte, viviendo ante la muerte. Sin embargo el poeta retoma el tono cercano casi anecdótico de la voz del héroe como en el poema “¡Vengan cumplidas moscas!” utilizada en esta ocasión como la huella que dejaron sus batallas. El poema entonces consta de una primera parte donde la voz del héroe/narrador comparte sus reflexiones del viaje por “civilizaciones antiguas”:

⁷⁶² Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. 1985, pág. 40.

⁷⁶³ *Diario*, pág. 307.

NO PUDO LA MUERTE VENCERME

No pudo la muerte vencerme,
Batallé y viví. El cuerpo
Infatigable contra el alma,
Al blanco vuelo del día,
En las ruinas de Troya escribí:
“Todo es muerte o amor”,
Y desde entonces no tuve
Descanso. Dije en Roma:
“No hay dioses, solo tiempo”,
Y desde entonces no tuve
Redención. Callé en España
Pues la voz de la ira desafiaba
Al olvido con mis tuétanos,
Mis humores, mi sangre; y
Desde entonces no ha cesado
El incendio.⁷⁶⁴

Pero de nuevo este viaje aparentemente exterior es un reflejo del recorrido interno del héroe/narrador. Exterior e interior se vuelven a mezclar bajo este esquema de reflexión de la batalla para insistir en la idea que desde el comienzo se planteó con la cita de Novalis: el exterior es la imagen del interior, lo que se desea íntimamente se manifiesta en el exterior. Las grandes civilizaciones son entonces el marco de un exterior que va cambiando con las reflexiones -aparentemente citas puntuales-, son el reflejo de un camino de introspección, un recorrido que curiosamente hace Gaitán Durán en su *Diario* donde imprime la mirada de un viaje que tiene como contexto a diferentes ciudades europeas y asiáticas.

Ese viaje exterior se puede dividir en tres etapas de reflexión del guerrero que une su experiencia con el sentido de lo humano. La primera etapa es el paso por Troya, la antigua Grecia donde el héroe/narrador escribe «“Todo es muerte o amor”». Con este verso se entrelazan la muerte y el amor, se une la necesidad de morir con el sentimiento

⁷⁶⁴ *Si mañana despierto*, pág. 78.

de vivir el amor ya que la experiencia del amor arrastra a la muerte, a la transformación. Por este motivo «Y desde entonces no tuve descanso», por la conciencia de que la vida es un viaje a la muerte, que muerte y amor son la exaltación del instante irrepetible, un momento sensual y eterno que se puede rememorar mediante el goce de la palabra poética. Muerte y amor son formas de voluntad de deseo, experiencias ligadas a la exuberancia de la vida como la pasión o la experiencia de una contemplación poética. «Hay en el paso de la actitud normal al deseo una fascinación fundamental de la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas.»⁷⁶⁵, un viaje sensual hacia la muerte. El guerrero no tiene descanso porque busca la muerte, la continuidad en la disolución, ha decidido enfrentar la muerte, vivir el deseo como un motor que impulsa a la transformación como se veía en el análisis del poema “Regreso” y en “¡Vengan cumplidas moscas!”. La siguiente etapa es el paso por Roma donde la palabra es oral y no escrita: «“No hay dioses, solo tiempo”». Otra de las grandes reflexiones del poemario se resume en esta “cita”, la idea de que el miedo a la muerte viene de la sensación de duración caduca del ser humano que se observa en la pérdida del cuerpo, ese miedo a la desintegración de la forma. Cuando se experimenta lo eterno en el instante, cuando se siente el tiempo espacial se percibe que el tiempo lineal es el monstruo que devora, el que aterroriza con la imagen de cambio exterior porque simboliza una pérdida y no una transformación, una evolución.

No son los dioses los que juzgan sino el gran juez del Juicio Final, el tiempo lineal que desprecia al humano y lo juzga dentro de los valores convencionales donde la posesión material es sinónimo de éxito social y permanencia en el futuro como se apreciaba en el poema “Sospecho un signo”. Ante esta manera de juzgar la voz del guerrero o héroe/narrador no puede obtener redención, ha elegido el crecimiento interior y no se puede liberar del dolor de ser juzgado por la acumulación material como tampoco de la obligación de transformarse íntimamente. Pero el verso «“No hay dioses, solo tiempo”» también tiene un eco del Salmo 90 del Antiguo Testamento:

⁷⁶⁵ Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. 1985, pág. 32.

Porque mil años a tus ojos
Son como el ayer, que ya pasó,
Como una vigilia de la noche.⁷⁶⁶

El tiempo lineal no es el de Dios sino lo eterno que el humano experimenta en el instante puntual. Así el guerrero no sólo enfrenta a la muerte sino que en esta etapa acepta su condición de mortal, que su cuerpo aunque es mortal puede experimentar lo eterno porque también lo impulsa el deseo. Por último la tercera etapa es en España donde guarda silencio, cesa la voz del guerrero que se abstiene de manifestar lo que siente pero que sabe que con ese silencio afronta la ira, rompe el impulso animal de batallar sin encauzar el deseo y dirige su voluntad hacia el sentir más íntimo: «mis tuétanos,/ Mis humores, mi sangre;». Aquí está presente el mensaje del silencio espacial, el conocimiento de que lo sagrado se atasca en la garganta ante la muerte como un silencio, como la nada. Por eso «Desde entonces no ha cesado/ el incendio.», el deseo de ascensión, el rojo que atraviesa el poemario y potencia la unión con lo sagrado. El que goza de sus sentidos internos vive el instante eterno, experimenta el silencio espacial donde tiene lugar la unión sagrada. El héroe/narrador no encuentra entonces reposo en las batallas sino en su conocimiento interior, en las sensaciones que reúne como huellas de cada lugar como si construyera una casa -el cuerpo- desde su interior que es lo que le da reposo sin necesidad de desplazarse.

Por otro lado ese aparente viaje exterior que comienza por la civilización más antigua, Grecia, y termina en España, no necesariamente es un recorrido por diferentes espacios, es decir, puede representar también el paso del tiempo en un lugar fijo que cambia de nombre, que se va transformando según cada cultura, muere para renacer bajo otras reglas y valores. Al ser España donde calla es más sencillo hacer esta suposición ya que, tanto los griegos como los romanos, dejaron sus huellas en el país y podría representar ese espacio del pasado en continua evolución donde una cultura se superpone a otra. Además no hay que olvidar que España, precisamente, también representa un pasado de América Latina y las huellas de ambas culturas se encuentran

⁷⁶⁶ Cfr. Sal. 90(89), 4.

tanto en España como en los diferentes países que fueron colonias suyas. En el *Diario* comenta que algunas de las islas de las Islas Baleares tuvieron varios nombres según la época y que existen pruebas de ese pasado como las monedas:

A Formentera le dieron los griegos nombre de Ofidio y de la época en que Ibiza se confederó con Roma resta una moneda con la inscripción **Insula Augusta** y la efigie de una deidad cartaginesa, **Esmún** o **Bes**, que tiene un martillo en la diestra y en la siniestra una serpiente.

Pero en Formentera no hay serpientes. ¿Acaso las había cuando Cartago implantó en Ibiza su civilización floreciente o, todavía más lejos en la noche de los tiempos, bajo el impreciso dominio de los gimnetas? Sospecho que alguna vez las serpientes reinaron sobre esta isla hermosa y que el hombre para poderla llamar **frumentaria** –triguera– las arrojó al mar.⁷⁶⁷

Ahora bien, “No pudo la muerte vencerme” no termina con la voz del héroe/narrador, tiene una segunda parte que se aleja del reposo del guerrero para regresar a la perspectiva del poeta:

De reposo
Le sirva tierra extranjera
Al héroe. Cante fresca hierba
Como abeja del polvo por sus
Párpados. Yo no me rindo:
Quiero vivir cada día en
Guerra, como si fuera el último.

Mi corazón batalla contra el mar.⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ *Diario*, pág. 301.

⁷⁶⁸ *Si mañana despierto*, págs. 78 y 79.

Los primeros versos de la segunda estrofa marcan ese alejamiento de la voz del héroe/narrador que se comentaba antes y desaparece también el tono anecdótico que se distanciaba del poeta para acercarse más al lector. El héroe que busca reconocimiento social tiene su reposo en tierra extranjera porque ahí gestará el regreso que le brindará el reconocimiento buscado. De nuevo aparecen los insectos cuando el poeta se refiere al héroe como en “¡Vengan cumplidas moscas!” pero esta vez son las abejas las que rodean el cuerpo, los párpados. El simbolismo de la abeja es amplio y varía según la tradición. Para algunos griegos la abeja simbolizaba el alma descendida entre las sombras que se prepara para el regreso y se identifica con Démeter, la diosa de la agricultura. A las sacerdotisas en las ciudades griegas Eleusis y Éfeso se les llamaba abejas porque tenían un papel iniciático. También son el símbolo de lo imperecedero, de la abundancia o superpoblación de los infiernos por lo que aparecen mucho dibujadas en las tumbas. Además la organización de las abejas en la colmena en atención a la abeja reina ha servido de símbolo para las monarquías y para modelo de virtudes humanas en el cristianismo. Por otro lado numerosas antiguas leyendas sostienen que las abejas pueden nacer espontáneamente de un animal muerto, sacrificado a una divinidad⁷⁶⁹. De esta manera parece que con los versos «Cante fresca hierba/ Como abeja del polvo por sus/ Párpados.»⁷⁷⁰ el poeta materializa por un lado el alma del héroe en espera que éste abra los ojos para que su alma salga del mundo de las sombras y, por otro lado, abre la esperanza de que en el reposo pueda renacer, en otras palabras que el viaje de regreso le permita ver que en realidad era un viaje iniciático hacia el interior y no un camino de virtudes. En todo caso el poeta deja claro en los últimos versos que él no necesita una guerra externa ni tampoco un marco espacial para batallar porque su batalla es el viaje a la inmensidad, enfrentar cada día sin miedo a la muerte para renacer siendo grande interiormente. Así su reposo interior, su deseo interno es «batalla contra el mar», un compromiso con el cambio interior, su disolución.

El segundo poema de esta última parte, “Por la sombra del valle”, es una génesis del ser humano. Este relato mítico se construye de nuevo como un viaje

⁷⁶⁹ Para más información sobre el simbolismo de la abeja consultar su entrada en el *Diccionario de los símbolos* de la editorial Herder que se ha estado citando en este capítulo.

⁷⁷⁰ Esta cita recuerda al emblema del humanista italiano Andrea Alciato (1492-1550), “Que tras la guerra viene la paz”, cuya imagen es un yelmo sobre el suelo y en la parte más alta hay una colmena de abejas. Así las abejas anidan en lo que antes era el símbolo del héroe guerrero, su orgullo, dando paso al sosiego.

diacrónico donde el espacio no son civilizaciones sino el imaginario poético del libro. Para poder seguir con facilidad este principio y proceso de formación del humano es necesario detenerse en cada una de las estrofas que transportan al lector a un espacio diferente no sólo del imaginario sino de la propia construcción interna del poemario. Cada estrofa es un acercamiento al árbol final, a la verticalidad, a la ascensión del deseo.

La primera estrofa es el mundo de la sombra, el azul casi negro de la noche que no permite ver los astros y que de vez en cuando hace confundir el cielo con un resplandor:

POR LA SOMBRA DEL VALLE

No había astros. Pasaron
Extrañas alas blancas
Por el cielo invencible.
Creyó que lo invocaban
Y a los dioses pidió
Conocer la mañana.
Quiso un mundo que fuera
Como fuga de pájaros.⁷⁷¹

Al principio «el cielo invencible» era la sombra del valle como señala el título del poema, del valle de la infancia de Gaitán Durán donde aprendió que la vida es renovarse y ascender, fundirse con el cielo. El valle donde convergen varios planos y el cielo contiene una doble mirada: la del que mira hacia el cielo y la que observa el propio cielo como se analizaba en “Valle de Cúcuta”. Así por un lado el humano mira al cielo y cree ver un resplandor de «Extrañas alas blancas», las alas de los pájaros que atravesaban por el mundo frío y blanco de “Quiero apenas” recordando el milagro de renacer, que es posible volar en ese mundo. También las alas del «pájaro de la luna» del poema “Instante” que huye de la noche para buscar el sol que abrasa en lo más alto del cielo. O del ruiseñor que canta al amor y que está cerca el umbral del tiempo donde

⁷⁷¹ *Si mañana despierto*, pág. 80.

es posible salir del mundo de la noche y entrar al mundo de la tierra como en “Momentos nocturnos”. Estas son las alas que quiere ver el humano en la primera estrofa de esta génesis y verlas es su deseo de volver al mundo de la tierra, renacer con el sol –«conocer la mañana»- siendo escuchado por los dioses. Unas alas blancas, el color blanco que fija la imagen en el poema como una luz que penetra en los ojos y permite ver en las sombras para que el lector se sumerja en esta sensación del humano y experimente la doble mirada del cielo y hacia el cielo. Por otro lado el último verso de esta estrofa plantea un paralelismo de expulsión, es decir, la «fuga de pájaros» marca un camino con dos direcciones: la del humano que quiere volver al mundo de la tierra y la del poeta, Jorge Gaitán Durán, que se busca fuera de su tierra natal. La primera señala a un humano arrojado fuera de la tierra y la segunda al poeta que se exilia voluntariamente.

La segunda estrofa reconoce cuál fue la expulsión del humano y el miedo que creció de ella:

Vagaba todavía
La noche por los cerros.
Nadie le respondía
Y lloró su destierro.
Era Adán. Era el miedo
Inmemorial: la muerte.⁷⁷²
La soledad. El tigre
Del tiempo contra el hombre.⁷⁷³

Aún en la sombra esta segunda parte del poema relata la historia de un destierro, la expulsión del humano del jardín de Edén haciendo una analogía con el libro *Génesis* del *Antiguo Testamento*:

Y dijo Yahveh Dios: «He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado, no alargue su mano y tome también el árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre». Y

⁷⁷² La *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán* no puntúa al final de este verso, termina sin punto.

⁷⁷³ *Si mañana despierto*, pág. 80.

le echó Yahveh Dios del jardín de Edén, para que labrase el suelo de donde había sido tomado. Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida.⁷⁷⁴

En el poema sólo se construye la imagen del destierro de Adán y su soledad en el mundo de las sombras, en la tierra que todavía no ha explorado pero que lo rodea de un miedo. A diferencia de *Génesis* al poeta no le interesa entrar en la discusión moral del pecado original sino transmitir una imagen que continúe con la mirada doble. Un punto de partida de la imagen que construye Gaitán Durán es «**la sombra del esplendor**»⁷⁷⁵ del cuadro *Campo de trigo con cuervos* (1890) de Van Gogh que visita en Ámsterdam⁷⁷⁶. La relación invertida del paisaje permite imaginar los versos de esta segunda estrofa. El cielo negro cubre un mundo deseoso de brillar del que sólo asciende «una banda de sombríos pájaros»⁷⁷⁷, los cuervos que son de mal agüero y están ligados al temor de una desgracia. Sin embargo estos pájaros también poseen un simbolismo contradictorio y en *Génesis* aparecen como los encargados de verificar si la tierra comienza a reaparecer después del diluvio (*Cfr. Gén 8,7*). De esta manera representan por un lado el miedo de Adán y por otro su esperanza de que las sombras se alejen y pueda ver el mundo que lo rodea sin temor. Ahora bien, Adán tiene miedo porque fue expulsado y experimenta «el miedo/ Inmemorial: la muerte.», la soledad bajo un cielo que le recuerda que no es eterno y que es un ser del «tigre/ Del tiempo», del tiempo lineal que devora como las ratas feroces de “Tal es su privilegio” o el rostro devorador de “Hacia el cadalso”. El miedo parte de su conciencia de pérdida de la inmortalidad pero también de la soledad, del abandono de los dioses de la primera estrofa y su imposibilidad de amar. En este sentido es muy importante la anotación que Gaitán Durán hace en su *Diario* sobre la búsqueda apasionada de comunicación del amor y la literatura:

⁷⁷⁴ *Cfr. Génesis 3, 22-24.*

⁷⁷⁵ *Diario*, pág. 310.

⁷⁷⁶ *Vid. 9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán, Si mañana despierto, Poema “Por la sombra del valle”, Segunda estrofa.*

⁷⁷⁷ *Si mañana despierto*, pág. 80.

El amor y la literatura coinciden en la búsqueda apasionada –casi siempre desesperada– de comunicación. Rechazamos la esencial soledad de nuestro ser y nos precipitamos caudalosamente hacia los otros seres humanos por medio de la creación o del deseo. Los cuerpos ayuntados son himno, poema, palabra. El poema es acto erótico. La impotencia literaria o artística sanciona la imposibilidad de colmar el abismo o remontar la montaña de diferencias, las barreras de carne –setos vivos–, que nos separan de nuestros semejantes, así como la impotencia sexual consagra en última instancia la imposibilidad de regresar por un instante a la original continuidad del ser, paraíso cuya nostalgia nos hostiga.⁷⁷⁸

La soledad de Adán es su imposibilidad de vivir el instante de unión sagrada donde puede volver a ser eterno, su incapacidad para dirigir su voluntad del deseo para ascender y aceptar así su condición de mortal con la esperanza de poder renacer. De esta manera podría deshacerse de la culpa moral y el sufrimiento de la muerte se transformaría en un proceso de cambio interior.

Sin embargo en la tercera estrofa continúa el relato de su condición de extranjero:

Bajo sus pies yacía
Un imperio sin nombre:
Bizancio, Roma, Nínive
Y Grecia confundidos.⁷⁷⁹

Estos versos parecen recordar las batallas del guerrero que atraviesa por diferentes poemas del libro pero especialmente al de “No pudo la muerte vencerme” ya que más que batallas son los restos de culturas que han muerto para renacer con otra forma, para transformarse en otra cultura. No son sólo un espacio de soledad, del vacío del humano cuando siente que no pertenece a un lugar, también es una forma exterior en un continuo cambio que puede ser el reflejo del interior y no un cementerio de

⁷⁷⁸ *Diario*, pág. 290.

⁷⁷⁹ *Si mañana despierto*, pág. 80.

culturas. Además es una tierra sin nombre, un imperio con la posibilidad de darle la palabra, ese rayo que ilumina el mundo y lo conquista porque es el principio como se transmitía en el fragmento “Cada palabra”. Un instante glorioso es la palabra que se une a Dios porque crea, un instante que como la muerte está fuera del tiempo lineal y puede reunir todas las civilizaciones.

Ahora bien, la cuarta estrofa deja atrás la sensación de soledad y regresa la esperanza. El río, el recuerdo de que todo fluye y que el tiempo se renueva por medio del valle regresa el deseo al hombre solitario:

Sintió correr un río
Por la sombra del valle.
En la orilla un venado
Bebía. Era el día.
Tuvo el verde la dulce
Densidad del silencio.
Escuchó un bello canto
Y lo nombró: Alondra.
Su dicha matutina
Inventó los veranos.
Ardió el sol en la tierra.
Y se supo inmortal.⁷⁸⁰

El río es el que empieza marcando el nuevo ritmo del hombre, un ritmo que se siente y no se escucha y que logra sacarlo de la sombra. Este río que fluye desde el poema “Verano Uvas Río” ha seguido su viaje cotidiano hacia la disolución hasta este apartado del poemario donde vuelve a dibujar el paisaje de la infancia del poeta que el lector visualizó desde el poema “Valle de Cúcuta”. Las dos dimensiones siguen presentes: el valle que se eleva hacia el cielo y encauza el río que refresca y no deja de renovarse mientras cae entre las montañas verticales viajando horizontalmente hasta morir en el mar. Sentir el río implica sentir la naturaleza interna que clama por esa necesidad de renovarse y encauzarse de forma ascendente. En la orilla de ese río

⁷⁸⁰ *Si mañana despierto*, pág. 81.

aparece de nuevo el venado, el deseo rojo justo al borde del viaje a la disolución. El venado rojo que era el mensajero divino en “El regreso” y que recuerda al rojo del sol y lo señala con su cornamenta ramificada como el árbol que se renueva como el río. Este símbolo del deseo que corre libremente bebe tranquilo del río y hace aparecer al día, al sol que aparta la noche e ilumina el verde que antes estaba escondido. El poeta centra de nuevo la atención del lector en el espacio verde de “Quiero apenas” y transmite así la esperanza de Adán de estar vivo, de que la vida continúa porque «Tuvo el verde la dulce/ Densidad del silencio.». De esta manera el poeta en estos seis versos construye un paisaje que es un espacio interior donde lector y poeta se sumergen antes de regresar a la palabra. Así empieza apelando a los sentidos internos, al sentir «correr un río» sin dejar a un lado las montañas verdes del valle que ascienden y marcan la continuidad del eje vertical que señala al cielo. Esta «valoración vertical es tan esencial, tan segura, su supremacía es tan indiscutible, que el espíritu no puede desviarse de ella si ya la ha reconocido en su sentido inmediato y directo. No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales.»⁷⁸¹. En medio de los ejes vertical y horizontal, del color verde y el sentir del río, de la esperanza en la continuidad de la vida hay un venado rojo que es el vector que transmite el deseo humano y le aporta una dirección y sentido y, a su vez, le permite transportarse de un eje a otro. Entonces la esperanza en la continuidad de la vida es el deseo de ascender y apunta al cielo, al sol que aparece con el venado rojo y que permite ver de nuevo el verde del valle. Este paisaje tiene un ritmo íntimo, el ritmo de la renovación que se reconoce cuando se emprende el viaje hacia la muerte, cuando se deja a un lado la sensación de pérdida del tiempo –la fugacidad el tiempo lineal- y se empieza a construir el cambio exterior desde el interior.

Lector y poeta atraviesan así el espacio de sugerencia cambiando la mirada del poema porque penetran en «la dulce/ Densidad del silencio.», en el silencio espacial, en el tiempo puntual donde escuchan el canto de un pájaro. Una vez aceptado el diálogo poético durante el silencio espacial es posible retornar a la palabra y nombrar al canto Alondra. Las alas del comienzo se han transformado en las de la alondra, un símbolo de libertad y sublimación: «Diríamos entonces: en el espacio poético, la alondra es un corpúsculo invisible al que acompaña una onda de alegría. [...] La descripción dinámica de la alondra es la de un mundo despierto que en uno de sus puntos canta.»⁷⁸².

⁷⁸¹ Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1958, pág. 21.

⁷⁸² *Ibid.* pág. 109.

La alondra es un ave que se eleva con rapidez al cielo y se deja caer bruscamente a la tierra alternando sus pasajes de la tierra al cielo y del cielo a la tierra. Representa entonces la unión de lo terrenal y lo celestial y su canto «simboliza el impulso del hombre hacia la alegría. Para los teólogos místicos, el canto de la alondra significa la plegaria clara y gozosa ante el trono de Dios.»⁷⁸³. El canto de la alondra devuelve la alegría al hombre que escuchó el mensaje del encantamiento, el silencio musical con el que regresa el sol. Así «Ardió el sol en la tierra» desde lo alto, renace la mañana que transmite la certeza de que ese instante es eterno y que mientras salga el sol la sombra se alejará permitiendo que la tierra se renueve. «Y se supo inmortal», desapareció el sentimiento de abandono, de no pertenencia y de cementerio cultural de las otras estrofas para dejar paso a la experiencia vívida del instante íntimo donde la palabra crea en el silencio, donde es posible la unión con Dios, la contemplación de la sensualidad que deja el vacío de la belleza y entonces lector y poeta completan el poema desde el espacio vivencial del silencio espacial.

El último poema es un colofón que se incluye en este apartado “Nos separaban dioses”. El poema es una estrofa de cuatro versos endecasílabos con rima asonante AABB y se titula “Estrofa al alba del 14 de septiembre de 1959”. Así da una información de una fecha, un posible lugar y circunstancias del libro (mirando el amanecer) a modo de anotación final del libro que también podría ser del viaje del *Diario*. Pero es además un colofón en el sentido que remata el final del proceso del poemario y del apartado:

ESTROFA AL ALBA DEL 14 DE SEPTIEMBRE DE 1959

Soledades del cielo, las estrellas;
Los hombres, soledades de la tierra;
Nos separaban dioses, mas luchamos
Hasta habitar un día entre los astros.⁷⁸⁴

⁷⁸³ Chavallier, Jean y Alan Gheerbrant. Entrada **Alondra**, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder. 2007, pág. 84.

⁷⁸⁴ *Si mañana despierto*, pág. 82.

La línea que traza el sol cuando amanece en el cielo es la imagen final del libro que como la naranja del poema “Si mañana despierto” recuerda el milagro del día que asciende y junta los dos mundos del cielo y de la tierra. Un amanecer del final del verano con un color más naranja que en las primeras horas del día se puede observar directamente es el que dibuja la estela del deseo de ascender y fundirse para brillar como las estrellas. La comparación o quiasmo de los dos primeros versos en ordenación simétrica y no paralela pone al mismo nivel al hombre y a las estrellas porque ambos son los seres solitarios que brillan fundiéndose, consumiéndose. Cada ser solitario en su mundo, en dimensiones horizontales paralelas que el sol puede acercar trazando el camino de unión y de calor que brinda esa esperanza que alivia el sentimiento de soledad y potencia el deseo de unión. Esta esperanza se da en los puntos de intersección que descubre el sol entre el plano vertical y los dos horizontales. Así el sol una vez más es el canal de unión ascendente y descendente donde es posible experimentar el instante eterno y brillar como un solo ser en el cielo.

7. CONCLUSIONES.

Después de definir y analizar el silencio espacial concluyo que es una búsqueda de conocimiento interior que abre al ser a un espacio de inmensidad donde es posible salirse de los límites de la existencia. Para finalizar este estudio y comprender este espacio que se abre procedo a concretar algunos aspectos del silencio espacial y a utilizar también una nueva terminología que ayuda a definir el **espacio de inmensidad** y a comprender los **elementos**⁷⁸⁵ dentro de él.

Penetrar en el silencio musical o en el silencio espacial supone aceptar la vivencia de un espacio de creación a través de la sugerencia del sonido, la palabra, la imagen y el silencio que conviven en un tiempo espacial. Una vez se ha sumergido en este espacio del silencio comienza una búsqueda interior, una exploración del conocimiento íntimo. Las vías de inmersión en el silencio espacial son múltiples y dependen de la dificultad de penetración en los estratos del espacio de sugerencia. Dentro del silencio espacial la búsqueda es infinita y la riqueza de este espacio creado no se limita a que sea identificado, sino que radica en su vivencia y permite conocer la búsqueda íntima. Carlos Obregón emprende una búsqueda religiosa que comienza al mismo tiempo que se penetra en el silencio espacial. Por otro lado, Jorge Gaitán Durán configura una mirada de intensa vitalidad para penetrar en el silencio. En el *Diario* es el lector quien debe completar la vivencia abriendo su búsqueda al final de la lectura del libro que es cuando convergen los planos temporales. De esta manera el escritor guía al lector hacia su propia dirección (la del lector) por medio de mensajes (normalmente

⁷⁸⁵ La terminología se aplica precisamente a los elementos del espacio de inmensidad que se explicarán uno a uno después de definir el espacio de inmensidad: ejes de comunicación, testigos de lo trascendente, la materia de lo inmenso, los seres que crecen en lo inmenso, fronteras dentro de lo inmenso, vectores de la voluntad del deseo de ascensión y la relación con el mundo interior.

anotaciones⁷⁸⁶) de contemplación de diferentes pinturas y esculturas. En *Si mañana despierto*, sin embargo, la mirada del autor es una guía al lector para que repose en la contemplación de los espacios que configuran la vivencia de esa mirada. El camino de Obregón y el de *Si mañana despierto* es el de la disolución (el estuario⁷⁸⁷, el valle⁷⁸⁸) que se plasma en el entramado simbólico común de los poemarios (el río, el árbol en llamas, la roca, el viento...) y que, también, son las pisadas del transcurrir rítmico. En el *Diario* Gaitán Durán busca el desvanecimiento del Yo por medio de un camino estético que refleja en el encuentro con la mirada (miradas del pasado⁷⁸⁹, miradas del futuro⁷⁹⁰). Estos caminos son sólo algunos ejemplos de búsquedas dentro del silencio espacial, pero no los únicos recorridos interiores posibles. Lo que sí es común a cualquier camino de búsqueda es que se inicia un viaje trascendental desde la aceptación de una soledad reconocida por la voz interna que balancea los sentidos por el fondo continuo del silencio y la vibración, en él, del hilo de la palabra.

Este espacio de silencio no es exclusivo de la música o de la literatura, se extiende a todo campo donde se produzca un encuentro cualitativamente estético. Los ejemplos de Carlos Obregón y Gaitán Durán son significativos porque suponen vías de inmersión muy diferentes y también percepciones de belleza distintas. En Obregón no hay ruido, se vive de forma inmediata el silencio espacial. Un silencio que es un viaje a la inmensidad que no se ciñe únicamente a la contemplación de la naturaleza⁷⁹¹. Su percepción de belleza es la Gracia, la sensualidad del vacío que revela el conocimiento

⁷⁸⁶ «Dos esculturas en madera pintada de Balmaseda fijan la irreductible oposición entre la plenitud sensual del español y su religiosidad que culmina en crispación o mística. Frente a una Magdalena de desatada y fascinante cabellera de oro, la Dolorosa.», *Diario de un viaje*, pág. 278. «En Vermeer no se halla, como en Rembrandt, el amor por el fasto, sino por el objeto. Sus mujeres –la preñada vestida de azul o la sólida campesina que colma de leche una vasija- sienten el mismo amor por el objeto.», *Diario de un viaje*, pág. 309.

⁷⁸⁷ «Ya toda lumbre/ se sumerge en los mares, habita con los peces/ el universo intangible donde los ríos se encuentran», *Distancia destruida*, pág. 33. «Os hablo desde estuario donde las noches se sumergen», *Estuario*, pág. 89.

⁷⁸⁸ «La verdad es el valle», «Valle de Cúcuta», *Si mañana despierto*, pág. 49.

⁷⁸⁹ «Me refería al ya abolido carnaval de Cúcuta (...) en el cual se desataban todas las pasiones reprimidas, aherrajadas por la jerarquía, la reputación o la riqueza que esa provinciana sociedad otorgaba.», *Diario de un viaje*, pág. 289.

⁷⁹⁰ «Es el sol del día siguiente el que hace abrirse a los ojos, unos ojos que pueden mirarlo de frente, cara a cara, como al ojo inconcebible de una visión sin aurora.», *Diario de un viaje*, pág. 307.

⁷⁹¹ «Cerca de ti, cuerpo de eternidad, tierra amada/ Tu voz, tierra de siempre, siempre amiga.», *Distancia destruida*, pág. 9.

del alma embargada por la contemplación y amor de Dios⁷⁹². Es un viaje trascendental porque busca la salvación del alma a través de un camino espiritual. Así el silencio espacial de Obregón es una estela de fuego puntual como el haz de tiempo y su presencia o ausencia marca el ritmo íntimo con que el poeta guía al lector. El encuentro con la palabra se da en la visión con los ojos internos, en el sentir del amor.

En *Si mañana despierto* Jorge Gaitán Durán logra en algunos poemas una inmersión inmediata en el silencio espacial, pero por lo regular la penetración es más paulatina ya que el silencio de este poemario es un viaje hacia una muerte que es el reflejo del vivir y, como tal, supone una doble percepción que acompaña al poemario: la conciencia de estar anclado a la tierra⁷⁹³ y la conciencia de que la muerte es la posibilidad de unión profunda con lo sagrado, un deseo de ruptura íntima que permite traspasar los límites de lo que está oculto para fundirse con lo amado⁷⁹⁴. Esta doble conciencia permite emprender un viaje a la inmensidad que se experimenta bajo la percepción de la sensualidad de la belleza que se concibe desde el deseo erótico de fusión⁷⁹⁵, un deseo interior que modifica el exterior porque es un deseo de unión del ser que se puede experimentar de igual forma en la sexualidad, en la contemplación poética o en la vivencia de la religión. Así el poeta invita al lector a construir imágenes para poder contemplar la belleza y completar el diálogo con el silencio espacial a la vez que se es contemplado⁷⁹⁶. Esta invitación a crear es una guía que marca el sentir del ritmo íntimo y que posibilita el encuentro con la palabra.

Por otro lado el *Diario* de Jorge Gaitán Durán, a veces, es un cuadro fragmentado donde se experimentan borrones en la imagen, un ruido propio de la carga ideológica y crítica. Pero también es la mirada tranquila que, incluyendo las paradojas del mundo sin dicotomías ni cuestionamientos morales, llega a la belleza. Un goce

⁷⁹² «(Sólo en Gracia el alma percibe lo que es suyo/ desde Dios nace y hacia Dios gravita/ con la encendida herencia de su gloria/ redimida en desierta luz sonora.)», *Estuario*, pág. 65.

⁷⁹³ «Solo encuentro un rostro: hombre viejo y sin dientes/ A quien la dinastía, el poder, la riqueza, el genio/ Todo le han dado al cabo, salvo la muerte.», *Si mañana despierto*, pág. 60.

⁷⁹⁴ «Me hundo en ti para enfrentar la muerte», *Si mañana despierto*, pág. 76.

⁷⁹⁵ «Arder como un sol rojo en tu cuerpo blanco.», *Si mañana despierto*, pág. 46.

⁷⁹⁶ «Porque solo aquí como un don fugaz puedo abrasarte,/ Al fin como un dios crearme en tus pupilas,», *Si mañana despierto*, pág. 45.

estético que parte de la observación exterior para llegar a la mirada interior⁷⁹⁷. Dos viajes por medio de una palabra que a veces bordea en lo profundo una sugerencia en el terreno del pensamiento⁷⁹⁸ y, en ocasiones, aparece detrás de un foco –las sensaciones fotográficas– haciendo evidente una contemplación estética⁷⁹⁹. Esta última es una manera de configurar la mirada como un espacio de encuentro más allá de lo que el hombre puede ver⁸⁰⁰. Es la mirada que traspasa los límites posibles de la experiencia del silencio espacial⁸⁰¹. Una mirada que guía al lector para que complete el diálogo con el silencio espacial y logra que éste sea un espacio vivencial también para el que acepta sumergirse en la lectura como ocurre en *Si mañana despierto* y en los poemarios de Carlos Obregón.

Ahora bien, tanto en *Si mañana despierto* como en los dos poemarios de Obregón se realiza un viaje hacia la muerte que tiene como finalidad cristalizar el conocimiento de lo que está oculto y traspasar los límites de la experiencia posible. Es un viaje trascendental que busca la ruptura del ser, una transformación que no se puede medir y que se extiende en la infinitud por lo que es un viaje a la inmensidad. El viaje a la inmensidad es una búsqueda del conocimiento del silencio por medio de la contemplación de la belleza que sólo se da en el haz de tiempo donde es posible sentir el ritmo propio y sumergirse en la profundidad interior donde se revela ese conocimiento (la voz del silencio). Este proceso de inmersión tiene lugar en **el espacio de inmensidad** que dentro del silencio espacial es un espacio ilimitado no sólo por lo inabarcable sino porque se extiende en el vacío mostrando la belleza de su materia en el instante puntual de lo eterno. La inmensidad contiene el conocimiento del silencio, es un reflejo de lo divino y, por tanto, en el espacio de inmensidad es posible contemplar

⁷⁹⁷ «Los arboles incendian los confines del firmamento turquesa. Por fin el divino sol rojo se hunde en el oscuro azul del mar, y su ola violeta viene a morir en el puerto de las Sabinas.», *Diario de un viaje*, pág. 300.

⁷⁹⁸ «Se afirma que el viaje es aventura, enriquecimiento, yo no sé cuantas cosas. Pero sobre todo constituye un retorno.», *Diario de un viaje*, pág. 231. «Precisamente porque no olvido a la muerte, creo con pasión en este mundo.», *Diario de un viaje*, pág. 307.

⁷⁹⁹ «Alrededor del estanque de las vestales, rosas rojas sobre la polvorienta blancura de las estradas congregan el esplendor de este mediodía excesivo...», *Diario de un viaje*, pág. 223.

⁸⁰⁰ «La luna surge del mar toda roja; se vuelve amarilla sobre las torres de Ibiza y, más tarde, sobre los campos, blanca y helada.», *Diario de un viaje*, pág. 303. «El dibujo abierto hacia el infinito, se cierra en el espacio para apretar las formas hinchadas por el deseo.», *Diario de un viaje*, pág. 223.

⁸⁰¹ «Ser y Mirada viajan juntos», *Diario de un viaje*, pág. 284

los atributos divinos, percibir lo sagrado de lo eterno y experimentar la unión con lo divino. Es el espacio de transformación, la muerte que permite renacer y el que renace lleva consigo el silencio a todas partes.

Espacios de inmensidad comunes

En los poemarios de Jorge Gaitán Durán y Carlos Obregón existen dos espacios de inmensidad comunes que están siempre presentes: **la noche** y **el mar**. La noche es el espacio de transformación más evidente ya que lleva implícito el ciclo de alternancia con el día y, por tanto, la esperanza del renacer. La oscuridad de la noche es capaz de penetrar en los lugares más recónditos, se extiende de forma ilimitada porque cubre los sentidos externos del humano obligándole a percibir todo lo que estaba oculto durante el día⁸⁰². Es un espacio que se recorre siguiendo los pasos del ritmo íntimo que permite percibir la belleza de lo que no tiene forma⁸⁰³ y comunicarse con ese vacío de lo informe porque no tiene una dirección única, es la presencia simultánea de las dimensiones vertical y horizontal y el espacio donde el alma se abandona a sí misma para unirse con Dios⁸⁰⁴. El mar es un espacio maleable que no tiene una forma concreta, guarda en su profundidad la sabiduría de lo inabarcable y en la superficie marca el ritmo de las olas que renuevan al mar al ascender y luego retornan al agua rodeando un vacío que balancea con fuerza. El mar es la sustancia de lo ilimitado, la materia donde es posible disolverse y sentirse libre cuando uno se abandona en él⁸⁰⁵. Es un lugar de fusión porque en el mar desemboca el río que succiona de la tierra al igual

⁸⁰² «Con la noche que envuelve y borra/ La juvenil cabeza rubia.», *Si mañana despierto*, pág. 48. «Irse hasta el fondo ardiente de la noche», *Estuario*, pág. 48. «La noche no tiene pilares ni riberas:», *Distancia destruida*, pág. 32.

⁸⁰³ «En una noche profunda, vaga/ yo te presiento incrustado en mi ser/ robándole forma a mi existencia/ y dándole forma a mi vacío.», *Distancia destruida*, pág. 3. «Nos miramos de nuevo,/ con reparo. Yo volvió la noche/ a cubrir los memoriosos.», *Si mañana despierto*, pág. 71. «y en contemplar señero/ recibe en la pupila/ el rostro de la noche», *Estuario*, pág. 61.

⁸⁰⁴ «La noche contemplada cae sobre los ojos/ con la paciencia de los astros/ busca morada al margen de la carne/ y abandona en el alma su destino», *Estuario*, pág. 49. «Y al filo de la noche oscura/ de la raíz al cielo/ en ebria fuga/ eleva su plegaria blanca voz», *Estuario*, pág. 60. «Contéstame mi por qué de materia constante/ que se funde en la noche como yermo fantasma», *Distancia destruida*, pág. 4. «Suelo buscarme/ en la ciudad que pasa como un barco de locos por la noche.», *Si mañana despierto*, pág. 60.

⁸⁰⁵ «El mar vuela a lo lejos como un pájaro», *Si mañana despierto*, pág. 75. «El silencio pregunta y al declinar la luz/ su lejanía declina entre las densas sombras/ y un mar nos puebla y habla», *Distancia destruida*, pág. 21. «Cada instante surge del mar y al mar retorna», *Estuario*, pág. 65.

que el mar en la orilla. Sumergirse en el mar supone experimentar la vivencia de las tierras subterráneas despojado de las cualidades de los sentidos externos, percibir con los sentidos internos el reflejo del mundo del cielo que puede ser también el de la noche⁸⁰⁶.

En el espacio de inmensidad sólo existe una temporalidad: el instante puntual que permite experimentar lo eterno. Esta puntualidad permite vivir el haz de tiempo que es la trascendencia del tiempo lineal y que salta cuando se dirige la búsqueda dentro de lo inmenso. Dentro de esta temporalidad es necesario tener una guía que ayude a encontrar esa dirección, que emita señales durante el viaje para poder trascender en la búsqueda. El poeta y el ritmo íntimo cumplen este papel de guía en los poemarios de este trabajo. Los poetas guían dentro de las dimensiones para mostrar cuál es la temporalidad de los poemas y acercar al lector a su ritmo propio que es el que verdaderamente guía en la puntualidad, el que permite sentir que se camina en una temporalidad rítmica⁸⁰⁷.

Ejes de comunicación

El ritmo íntimo permite entonces descubrir elementos que esconde el espacio de inmensidad y que dan sentido al proceso del viaje hacia la muerte porque delimitan la conciencia de viaje. Uno de estos elementos son los **ejes de comunicación** entre espacios sumergidos en la inmensidad. Los ejes son **verticales** y **permiten ascender o descender** entre los mundos de los que se nutren. Así los ejes son un canal de expresión del deseo que fluye con la posibilidad siempre presente de invertir su posición ya que un eje es la continuidad dentro de un mismo cuerpo vacío que tiene dos

⁸⁰⁶ «Hacia el azul del mar corro desnudo», *Si mañana despierto*, pág. 74. «Así son los instantes, cada uno un naufrago preciso,/ un roce inusitado entre las olas,/ el aire del mar como el amante», *Distancia destruida*, pág. 12. «Y levemente, con la brisa, hacia el mar lo conducías/ Bajo el ala de un viaje.», *Estuario*, pág. 87.

⁸⁰⁷ «Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo», *Si mañana despierto*, pág. 74. «Cada instante surge del mar y al mar retorna», *Estuario*, pág. 65. «Hora que pasa y sola/ -sin sospechar siquiera un sentido en el tiempo-/ ora aturdida y muda/ que nos deja un anhelo o una llave sin nombre/ con instantes que palpan un vacío claroscuro», *Distancia destruida*, pág. 4.

naturalezas. El árbol⁸⁰⁸, la torre⁸⁰⁹ o columna⁸¹⁰ y la montaña⁸¹¹ (monte o cerro) son símbolos presentes en los poemarios que cumplen este papel de eje de comunicación desde la quietud de su posición y la regeneración de su propia naturaleza en el caso del árbol y la montaña. El sol (el amanecer y el atardecer)⁸¹² y el fuego⁸¹³ a veces también son ejes de comunicación pero móviles y llevan implícita la posibilidad de invertir el sentido.

Testigos de lo trascendente

Otro elemento del espacio de inmensidad son los **testigos de lo trascendente** que en los poemarios son símbolos de las potencias del alma. Así **los ojos** y **el viento** declaran lo sagrado y afirman que el sentido del viaje deriva del ser. Los ojos contemplan la sensualidad de la belleza porque reposan en el silencio, son la ventana al alma, el reflejo del conocimiento de la luz que medita sobre la materia⁸¹⁴. Un reflejo de luces porque están ciegos y por eso son los testigos del renacer⁸¹⁵, porque miran contemplando la luz de la ascensión máxima que penetra en el vacío del ser,

⁸⁰⁸ «El árbol colorado es la tierra caliente.», *Si mañana despierto*, pág. 49. «La palabra viva que interroga el árbol,/ brazos, raíces hundidas en la sombra, ríos quizás de una sola pregunta.», *Distancia destruida*, pág. 12. «Como llama en el árbol, de la savia/ a las hojas, de las hojas al aire,/ enciende el misterio que domina su origen.», *Estuario*, pág. 130.

⁸⁰⁹ «He aquí la elación austera de tus torres/ proyectadas hacia una nueva liturgia», *Distancia destruida*, pág. 63. «Aquí muerde la muerte la cal viva/ y una torre de altiva soledad/ se alza en las rocas.», *Estuario*, pág. 102.

⁸¹⁰ «Ya te había visto/ en un templo de columnas soleadas.», *Estuario*, pág. 87. «Ahora eres tú entre las columnas sagradas», *Distancia destruida*, pág. 8.

⁸¹¹ «de las duras montañas con las cimas intactas/ o de estancias solares donde el hombre se halle/ y erija su estructura para después de siempre,/ afirmando la búsqueda eterna que me alza.», *Distancia destruida*, pág. 5. «en los enormes yunques de los montes/ temple el destino su feroz martillo», *Estuario*, pág. 102. «Con los ojos levanto un incendio en el cerro.», *Si mañana despierto*, pág. 49.

⁸¹² «Mas de súbito el alba/ me cae entre las manos como una naranja roja.», *Si mañana despierto*, pág. 60. «mientras las naves, fieles a la alianza,/ van buscando entre los soles el sol nuevo.», *Distancia destruida*, pág. 21. «y la luz derrotada de la tarde/ hacia la mar se aleja con las fuentes/ dejando su murmullo en los pinares.», *Estuario*, pág. 102.

⁸¹³ «Roma en llamas, la casa de los dos/ Tiene un cuarto vacío. Nuestro Dios/ Ha partido.», *Si mañana despierto*, pág. 64. «Hay algo primordial/ que nos hunde en el mundo, que nos dice que el sol/ puede ser nuestro fuego o algún fervor intenso/ trabajando lo eterno», *Distancia destruida*, pág. 6. «Pasajera del viento/ la hoguera yergue su conjuro/ de extático silencio», *Estuario*, pág. 47.

⁸¹⁴ «Mas te miro y me ves hombre indigente/ Que el ojo ajeno vuelve hacia la nada.», *Si mañana despierto*, pág. 66. «la distancia destruida/ y los ojos abiertos hacia otra esperanza», *Distancia destruida*, pág. 20. «El ojo mira y reza.», *Estuario*, pág. 101.

⁸¹⁵ «Me hiciste monje/ para cerrar los ojos.», *Estuario*, pág. 75.

contemplan el amor⁸¹⁶. Por otro lado el viento cumple varios papeles dentro de su carácter de testigo de lo trascendente. Es a la vez mensajero del instante de unión⁸¹⁷, el portador de la voz del silencio y el que es capaz de iluminar las fronteras que no permiten llegar a la alianza⁸¹⁸. De esta manera no es como los ojos una ventana al alma sino un agente aparentemente exterior que exalta las potencias del alma.

La materia de lo inmenso

Un elemento muy importante del espacio de inmensidad son los seres que experimentan la unión divina, **la materia de lo inmenso**. En la materia está lo eterno, el **vacío de la belleza** y es la que puede trascender porque se transforma en un ciclo de **muerte y renacimiento**. La materia puede crear formas que se acaban pero sólo ella puede transformarse y ser eterna. **La rosa** es un símbolo de la materia de lo inmenso que renace desde la quietud de la perfección de la belleza, es el símbolo del alma que asciende⁸¹⁹. **La espiga** en Carlos Obregón es la materia capaz de morir varias veces, el símbolo de la resurrección que crece de nuevo después del encuentro con el alma⁸²⁰. Representa el ciclo de la vida desde la quietud que asciende como la rosa. En Jorge Gaitán Durán es **la uva** el otro símbolo del renacer, el goce sagrado de su bebida invita a disfrutar de la belleza y es un símbolo que también cumple un ciclo de muerte-

⁸¹⁶ «No me miro existir. Nos junta en vano/ Mi sombra en tus pupilas rencorosas.», *Si mañana despierto*, pág. 66. «ciego navegas en su clima nocturno», *Distancia destruida*, pág. 18. «Y nosotros/ cerramos los ojos hacia el fuego de adentro», *Estuario*, pág. 123.

⁸¹⁷ «Las más doradas/ avispas del día aturden/ con zumbidos, destellos, brisas/ rápidas. Cuando sienten un aire/ de luna, aléjase silbando», *Si mañana despierto*, pág. 48. «estar en esta isla y escuchar el viento/ que pasa y deja una leyenda.», *Distancia destruida*, pág. 23. «Hacia otra amplitud, hacia otra comarca/ nos guía el viento cuando el eco del desierto/ cabe en la mirada.», *Estuario*, pág. 124.

⁸¹⁸ «El sol abrasa toda/ vida. No mueve el viento/ un árbol. Fuera del tiempo/ está el fasto del día.», *Si mañana despierto*, pág. 51. «el viento destruye los cuerpos que regresan/ por los campos de trigo...», *Distancia destruida*, pág. 31. «El ojo/ busca el viento;», *Estuario*, pág. 130.

⁸¹⁹ «Ardió el día como una rosa./ Y el pájaro de la luna huyó/ cantando.», *Si mañana despierto*, pág. 71. «Mas yo creo en soles, nieves, árboles/ En la mariposa blanca sobre una rosa roja», *Si mañana despierto*, pág. 45. «Busco el pensamiento que mida la nada./ Veo una flor de fuego que danza», *Distancia destruida*, pág. 2. «En la ribera de tu voz/ el alma como rosa abierta/ de la tierra hacia el fuego asciende», *Estuario*, pág. 55. «Como la rosa contiene su quietud», *Estuario*, pág. 45.

⁸²⁰ «El silencio gira en torno de la espiga./ La espiga asciende, palpa, escucha.», *Estuario*, pág. 85. «donde la luz redimida escorza las espigas/ mientras los pies desnudos recorren la intimidad/ de los caminos entre la certidumbre y el rigor vertical», *Distancia destruida*, pág. 36.

renacimiento⁸²¹. **La palabra y el río** también son símbolos de la unión con lo sagrado que están presentes en los dos autores. La palabra creadora representa lo inefable, es la palabra poética que quiere manifestar la unión con lo sagrado, la ascensión del alma que es la materia de lo humano. La palabra es un símbolo como el rayo de luz que tiene el poder de la transformación. Una luz que en principio es mental pero que no se puede distinguir si no se ha gozado del vacío de la belleza. Es el hilo de la palabra en el silencio y para llegar a ella hay que decidir transformarse con ella⁸²². El humano puede ver y escuchar el rayo (la palabra) porque viene de su propia naturaleza, es decir, es materia de inmensidad como el alma y, por tanto, es un atributo divino que se descubre a sí misma desde el amor⁸²³. El río es la continua presencia del ritmo íntimo que conduce al mar, al viaje hacia la disolución. Su fin es el estuario que se funde con las mareas en el mar eliminando cualquier distancia con lo eterno⁸²⁴. El río atraviesa la tierra, se renueva en el valle y puede volver a brotar del mar empezando otro recorrido⁸²⁵. Es el camino del espíritu que experimentó el goce de la belleza del alma y pudo sentir el amor como ella en Carlos Obregón, un camino que guarda la esperanza de volver a brotar de lo inmenso⁸²⁶. En *Si mañana despierto* el río recuerda también que el tiempo se renueva y no siempre está presente con esa forma, se transforma en

⁸²¹ «(Que lo diga Ulises,/ Cuando nada en el mar y come uvas/ después de la batalla.)», *Si mañana despierto*, pág. 62. «Adolescente, enjuto, rojo/ Que bajo el sol de los venados/ come uvas.», *Si mañana despierto*, pág. 48.

⁸²² «Cuando la muerte es inminente, la palabra –cada palabra– se llena de sentido», *Si mañana despierto*, pág. 54. «Yo soy el poeta que mira la nada», *Distancia destruida*, pág. 3. «tras el silencio/ rito del ser bajo la ausencia/ [...]extiende su clamor», *Estuario*, pág. 63.

⁸²³ «Nombramos la centella que nos mata: *el mundo es una palabra*.», *Si mañana despierto*, pág. 54. «sumergido en la noche/ investigando hoyos repletos de palabras/ levantando la forma para encontrar la idea», *Distancia destruida*, pág. 5. «Antes de vísperas/ te espero como un árbol/ y la brisa deja entre las ramas/ palabras tuyas y sedientos salmos.», *Estuario*, pág. 77.

⁸²⁴ «Os hablo desde estuario donde las noches se sumergen/ y su transparencia germina como un alba negra entre/ las piedras.», *Estuario*, pág. 89. «Ya toda lumbre/ se sumerge en los mares, habita con los peces/ el universo intangible donde los ríos se encuentran», *Distancia destruida*, pág. 33. «Sintió correr un río/ Por la sombra del valle.», *Si mañana despierto*, pág. 81.

⁸²⁵ «a vivir con el vuelo y el río», *Si mañana despierto*, pág. 49. «sino un estar dentro/ de lo que siempre es río, la delicia misma/ que desde el centro estalla, florece y se despliega.», *Estuario*, pág. 127. «siempre los ríos del mundo fluyen indestructibles/ desde la clara aurora hasta los lentos mares/ y como espadas abren caminos silenciosos», *Distancia destruida*, pág. 24.

⁸²⁶ «lucháis contra la muerte, no para que algo/ se cumpla,/ -ya el viaje es estuario, ya el fruto es ofrenda-/ sino para que el cuerpo, como un actor sonámbulo,/ regrese y participe del saber luminoso.», *Estuario*, pág. 126.

otras aguas pero su sustancia transformadora -la materia- es la misma⁸²⁷. Unidos al símbolo de la palabra y de la rosa están **la voz** y **el fuego**. Estos dos símbolos son también materia de lo inmenso y a la vez espacios sagrados donde se experimenta la belleza del amor, pero a través de un velo que no permite contemplar directamente la belleza sino percibirla en su vacío. Así la voz es la ausencia de la palabra poética (materia del alma) que es su esencia y por eso puede unirse con lo eterno y, aunque a veces se aturde ante la cercanía del amor, puede ver en la noche pero siempre a través de su vacío⁸²⁸. El fuego tiene la misma sustancia que la noche y la rosa, es lo que enciende y apaga las potencias del alma, un elemento superior que asciende y a través de su aureola (el velo) se percibe el amor, la belleza que crea el vacío, un espacio sagrado⁸²⁹.

Los seres que crecen en lo inmenso

Además de la materia de lo inmenso y de los testigos de lo trascendental hay otro elemento importante para poder viajar dentro del espacio de la inmensidad: **los seres que crecen en lo inmenso**. Estos seres tienen la cualidad de poder entregarse totalmente a la meditación porque son solitarios y se abandonan en sí mismos, es decir, a su vacío interior. Por esta cualidad pueden extenderse vertical u horizontalmente ya que el abandono en el vacío permite que el propio vacío se expanda y se atraviese de lo inmenso que lo transforma, le permite experimentar lo eterno y ascender. En los poemarios sólo hay un ser solitario que crece en lo inmenso y es **la roca**⁸³⁰. La roca que por fuera es impenetrable se mantiene vacía por dentro y ésta es su fortaleza, lo que le

⁸²⁷ «Y el sol levantó su árbol rojo/ En el valle. Junto al río,/ Dos cuerpos bellos, siempre/ jóvenes.», *Si mañana despierto*, pág. 71.

⁸²⁸ «Toda plenitud mía/ es plenitud antigua: algo que estuvo en mí,/ densamente remoto, antes que mi voz libre», *Distancia destruida*, pág. 6. «y en ninguna otra isla pudo tu deseo/ encontrar mejor morada ni renacer/ tu voz con igual transparencia», *Estuario*, pág. 86. «Basta mi voz para borrar los dioses/ Me hundo en ti para enfrentar la muerte.», *Si mañana despierto*, pág. 76.

⁸²⁹ «Como la rosa contiene su quietud/ y el mar el tiempo/ el fuego, más que fuego, contiene en certidumbre/ liturgia de sí mismo, silencio en el silencio», *Estuario*, pág. 45. «y su silencio de fuego posee nuestro lenguaje», *Estuario*, pág. 128. «Hay algo primordial/ que nos hunde en el mundo, que nos dice que el sol/ puede ser nuestro fuego o algún fervor intenso/ trabajando lo eterno», *Distancia destruida*, pág. 24. «y entraré en el fuego porque el fuego es noche», *Distancia destruida*, pág. 25. «Mas me quemo en tu ira, soy tu llama.», *Si mañana despierto*, pág. 67.

⁸³⁰ «Soledad en las rocas, en los ojos que esperan», *Estuario*, pág. 98. «Vedrá, roca viva, isla y ángel en la piedra/ cuerpo de eternidad en el instante», *Distancia destruida*, pág. 24.

permite rodearse de lo inmenso, penetrar a la vez en la tierra y en el mar y crecer elevándose porque solo puede ser sin habitarse, es un ser ausente de sí mismo⁸³¹. Así la roca puede ser la sustancia de una isla, de la montaña, de un templo o de cualquier ser más grande que pueda contemplar lo inmenso que lo rodea sumido en una meditación profunda de su propio vacío. En Obregón la roca logra crecer hasta fundirse en el amor como la isla de Es Vedrá⁸³² y en Gaitán Durán no existe una referencia directa a la roca pero sí su fortaleza en los cerros donde es posible haciendo de puente al eje, que crece en ese yo, abrasarse desde lo más elevado⁸³³ o en el fluir continuo del río⁸³⁴.

Fronteras dentro de lo inmenso

Ahora bien, así como hay seres que crecen en lo inmenso también hay **fronteras dentro de lo inmenso** que en ocasiones dificultan la finalidad del viaje hacia la inmensidad. Un límite que salta cuando no se tiene clara la orientación del viaje y entonces se hace presente la contradicción dentro del espacio de inmensidad. Una frontera dentro de lo inmenso implica un cambio en el sentir del ritmo propio, no hay una sensación de pérdida de los pasos sobre el ritmo, pero sí de un caminar que bordea la materia de lo inmenso. Sin embargo, existen también fronteras que son permeables a la voluntad de Dios y que facilitan la unión con lo sagrado como son el velo y la aureola que se mencionaron anteriormente. Dentro de las fronteras que dificultan la unión con lo divino están **la angustia** y **el cuerpo** que son comunes a los dos escritores trabajados. Dentro de la angustia están la duda y la espera que establecen la relación entre la angustia y la incapacidad de unirse con lo sagrado. La angustia en Carlos Obregón radica en la duda tras la pérdida de la certeza de poder trascender el vacío, de ser la nada. Esta duda que conlleva una pérdida de fe sólo desaparece cuando el poeta elimina las posibilidades dentro del espacio de inmensidad y elige un sentido, el de la

⁸³¹ «Estar quieto,/ perenne en el centro del viento,/ en el límite agudo que proyectan/ las rocas», *Estuario*, pág. 133. «Cada roca se erige en tensa arquitectura/ contra el fragor del mar y de la ausencia», *Estuario*, pág. 65. «proyectando fuera de sí / la libertad fugaz de un corazón que ama/ existiendo desde la roca hasta los labios», *Distancia destruida*, pág. 26. «Los cerros llamaron con música de vuelo/ A las estrellas», *Si mañana despierto*, pág. 72.

⁸³² «Sólo el Vedrá y un pueblo despertado en la orilla del alba/ fueron testigos de tu grito oscuro», *Distancia destruida*, pág. 24.

⁸³³ «Con los ojos levanto un incendio en el cerro», *Si mañana despierto*, pág. 49.

⁸³⁴ «El tiempo pasa por el río/ Tan dulcemente como fluye/ el agua.», *Si mañana despierto*, pág. 48.

disolución, ausentarse del ser para destruir la distancia con la unión y llenarse de amor⁸³⁵. El texto de Obregón está ubicado en la muerte, en el ciclo de transformación de la muerte que le permitió experimentar el instante eterno de unión y luego lo arrojó a contemplar de nuevo en la tierra el renacer desde la quietud⁸³⁶. Esta pérdida del paraíso es una frontera que no le permite recuperar la fe ni transformarse de nuevo porque existe una continua espera de recuperar un lugar en lo eterno, una nostalgia de la unión⁸³⁷ y una falta de humildad en lo sagrado porque no termina de aceptar sus propias limitaciones⁸³⁸. En Gaitán Durán la angustia no radica en la duda sino en la conciencia de tener la vida. Existe en esta conciencia una espera de unión con lo sagrado pero los poemas no expresan esa espera sino que plantean la angustia de no poder ascender como una pérdida de lo religioso en el ser humano y no como una falta de paciencia ante la fe. Así, en Gaitán Durán la angustia se produce ante el conocimiento de la transformación de los valores por una moralidad que se afianza en la concepción caduca del ser humano, en el miedo a la muerte⁸³⁹. Este conocimiento supone percibir desvirtuada la palabra poética y, por tanto, sufrir una pérdida del espacio sagrado⁸⁴⁰. La ausencia de Dios o de lo amado es el abandono de uno mismo como ser finito y, por consiguiente, la pérdida del deseo de morir y este es el origen de su angustia⁸⁴¹.

Por otro lado está la frontera del cuerpo que es la forma donde se sostiene la materia pero que no permite la unión con lo sagrado. El cuerpo puede transformarse pero sólo puede fusionarse con lo divino cuando muere completamente. En Carlos

⁸³⁵ «Todo es la lucha, la violencia del sueño/ donde una fuerza ciega nos crece y nos integra/ en el rumor del bosque», *Distancia destruida*, pág. 11. «Sólo queda este espacio que es ausencia/ floración impalpable de cenizas.», *Estuario*, pág. 110.

⁸³⁶ «Entre secos cardos/ el surco espera bajo un cielo mudo,/ espera el tiempo para mucho olvido.», *Estuario*, pág. 102. «pero su voz fue engendradora del polvo/ y sus ojos están ligados a la carne y al humo,/ siempre separados de la ardiente noche», *Estuario*, pág. 123.

⁸³⁷ «Se alborotan las ondas y la estela anodina/ nos indica una ausencia,/ algo que fue y quiso meternos en un barco/ y llevarnos a un lago donde un payaso baila.», *Distancia destruida*, pág. 4. «Más atrás, hacia ayer se va la vida», *Estuario*, pág. 102.

⁸³⁸ «En ti crezco y avanzo./ Pero no sé si es el umbral/ o el fondo de tu noche.», *Estuario*, pág. 74.

⁸³⁹ «Después de todo haber vivido, muere/ Con la frente quebrada por los dioses./ Contra mi madre lanza inicuas voces/ Por parirme en la mano que me hiere.», *Si mañana despierto*, pág. 67.

⁸⁴⁰ «Tú no has conseguido nada, me dice el tiempo,/ Todo lo has perdido en tu lid imbécil/ Contra los dioses. Solo te quedan palabras.», *Si mañana despierto*, pág. 59.

⁸⁴¹ «Ahora sé que renegué del cielo/ Por nada. Inane César, porto el duelo/ De un mundo sin amor ni paz ni fe. », *Si mañana despierto*, pág. 64.

Obregón el cuerpo es la frontera final que no permite la unión definitiva con Dios. La doble naturaleza humana supone, en el camino espiritual de Obregón, un tormento que está ligado a la imposibilidad de retornar al origen del ser⁸⁴². Sólo cuando el cuerpo es atravesado por lo inmenso, un cuerpo de piedra, recuerda que es la posibilidad de experimentar la muerte⁸⁴³. En Jorge Gaitán Durán el cuerpo ata a la tierra, es el recuerdo del tiempo lineal⁸⁴⁴ pero, aún así, no es sólo la imposibilidad de unión porque es un reflejo del interior. El cuerpo se construye desde el interior y si el interior se transforma posibilita transformar también lo exterior. El cuerpo entonces representa el conocimiento del ciclo de la muerte y renacimiento, no es una frontera que nuble completamente el sentido del viaje en el espacio de inmensidad sino que también es un umbral que facilita la unión con lo sagrado porque permite sentir el deseo de la voluntad hacia la disolución⁸⁴⁵. En Carlos Obregón este umbral aparece a veces explícitamente y es la orilla con la nada común desde donde se puede sentir la voluntad de Dios que se dirige hacia su unión⁸⁴⁶.

Vectores de la voluntad del deseo de ascensión

Precisamente las fronteras/umbral son el parámetro que precisan dentro del espacio de inmensidad unos **vectores de la voluntad del deseo de ascensión**. Estos forman parte de ese límite permeable a la voluntad divina. Los vectores de la voluntad iluminan un campo sensitivo que no puede escapar al movimiento del vector. Son una llamada que proviene del otro lado de lo oculto, es decir, aunque los vectores se muestran bajo una forma poseen un atributo de la materia de inmensidad que atrae a las

⁸⁴² «horas y cuerpos que se escapan/ hacia otras islas redimiendo/ la extensión impalpable del silencio,/ la libertad de un viaje sin origen.», *Distancia destruida*, pág. 32. «bajo el imperio oscuro/ de la noche abre/ el cuerpo como rosa entre los vientos», *Estuario*, pág. 58. «Despojado, el cuerpo palpa el mundo,/ Los pasos se hacen tiempo», *Estuario*, pág. 86.

⁸⁴³ «Dónde está el tiempo hecho cuerpo de piedra», *Distancia destruida*, pág. 16. «Cada cuerpo percibe su destino.», *Estuario*, pág. 89.

⁸⁴⁴ «Solo encuentro un rostro: hombre viejo y sin dientes», *Si mañana despierto*, pág. 60.

⁸⁴⁵ «Que por un instante tiene el mundo con su cuerpo», *Si mañana despierto*, pág. 59. «Sientes pasar la tierra por tu cuerpo», *Si mañana despierto*, pág. 75.

⁸⁴⁶ «y en el umbral esperamos/ el idioma callado, la gran fuente de luz/ que nos dirá algún día: “Este es tu reino,/ tu hontanar perdido, aquí las aves duermen”.», *Estuario*, pág. 123. «Continúa, surca el espacio que hacia ti se abre/ rompiendo las rudas murallas que te encierran./ De la noche sólo queda el ser antiguo y la comarca de su nombre.», *Distancia destruida*, pág. 18.

potencias del alma. El atributo es lo que le permite al vector moverse por el espacio de inmensidad y este movimiento es el empuje de la voluntad del deseo de ascensión, la dirección hacia donde las potencias del alma deben dirigirse abandonándose a la voluntad divina. La forma del vector puede distraer al deseo si el lector, espíritu o amante no ha llegado a la ribera del río que pronto se fundirá con el mar. No obstante, la finalidad de los vectores es transmitir la voluntad del deseo divino aportando una dirección y un sentido en el viaje a la inmensidad que elimina la duda y la angustia de la espera. En los poemarios **las estrellas** son el único vector común del espacio de inmensidad. Las estrellas bajo la forma de un cuerpo celeste iluminan titilando desde lo alto del cielo. Son seres solitarios que poseen la luz de la fusión que recuerda la existencia de un origen común y emite mensajes de silencio⁸⁴⁷. Esta luz es una llama blanca que exalta las potencias del alma, atrapa la mirada que por un instante impulsa a ascender, a fundirse como la estrella fuera de los límites de la tierra⁸⁴⁸. En *Si mañana despierto* existe otro vector de la voluntad del deseo que es **el venado o ciervo**. Este animal también es un ser solitario como la estrella que hace su aparición antes de que el poeta descubra el deseo⁸⁴⁹. El venado puede cambiar de color (rojo o blanco) según el umbral en el que se encuentre, camuflándose así en la misma forma pero emitiendo señales distintas para las potencias del alma⁸⁵⁰. No atrapa a una potencia concreta sino al conjunto porque es la voluntad del deseo que corre libremente, que se mueve rápido y que asciende como las ramas (los cuernos) renovándose periódicamente⁸⁵¹. En Obregón el otro vector de la voluntad del deseo es más abstracto, no tiene una forma

⁸⁴⁷ «Sientes pasar la tierra por tu cuerpo/ Como cruza una estrella el firmamento.», *Si mañana despierto*, pág. 75. «Soledades del cielo, las estrellas;/ Los hombres, soledades de la tierra;», *Si mañana despierto*, pág. 82. «Paz entre las fugas ciegas/ o a veces como estrellas o golpes de algún río tranquilo.», *Distancia destruida*, pág. 10. «como en fuga constante de sí mismo/ la plegaria lejana de la estrella», *Estuario*, pág. 65.

⁸⁴⁸ «Los cerros llamaron con música de vuelo/ a las estrellas.», *Si mañana despierto*, pág. 72. «¡Nunca en vano/ Al deseo arrancamos el humano/ Amor que a las estrellas desafía!», *Si mañana despierto*, pág. 74. «eso eres en tu ausencia/ y las estrellas esta noche me hablan de tus pasos.», *Distancia destruida*, pág. 8. «donde el alma con fuego soberano/ trashuma esbelta en hondo viaje/ entre estrellas y espigas», *Estuario*, pág. 58.

⁸⁴⁹ «En la orilla un venado/ Bebía. Era el día.», *Si mañana despierto*, pág. 81.

⁸⁵⁰ «El venado rojo que corre por los cerros», *Si mañana despierto*, pág. 47. «Pasó un ciervo blanco/ Por el sigilo húmedo del bosque,/ Y en la sombra despertó tu desnudo./ La tierra fue de nuevo mi deseo», *Si mañana despierto*, pág. 72.

⁸⁵¹ «Adolescente, enjuto, rojo,/ Que bajo el sol de los venados/ come uvas.», *Si mañana despierto*, pág. 48.

concreta como el venado o la estrella, puede ocupar todo lo que tenga un **sentido vertical** y ascendente pero no es en el movimiento donde se percibe sino cuando se establece una relación de tranquilidad y sosiego cerca del umbral⁸⁵². Este vector es la paz, la virtud que aporta al ánimo la tranquilidad del amor⁸⁵³ y que, por tanto, atrapa a todas las potencias del alma que gozan nítidamente del vacío de la belleza, el sentido vertical de la voluntad divina⁸⁵⁴.

Relación con el mundo interior

Ahora bien, todos los elementos del espacio de inmensidad establecen una **relación con el mundo interior** de los poetas y del lector. El espacio de inmensidad se vive desde la profundidad interior de cada ser, desde su ritmo íntimo. Para sentir con las potencias del alma, para percibir las señales de los vectores, delimitar unas fronteras con lo inmenso, reconocer lo trascendente, comunicarse en lo inmenso con la materia y crecer en lo inmenso hay que dialogar con el silencio espacial y establecer una relación con el sí mismo que deshaga el nudo de la identidad. Con **mundo interior** no se hace referencia a un lugar o un ambiente, mucho menos a la contraposición de estados del alma. El mundo interior es el conjunto del género humano, lo que une y es contiguo al instante eterno, una inmersión en el silencio espacial que revela el espacio de inmensidad. La experiencia en esta inmersión es la soledad, la voluntad de no habitar y sentir la ausencia de uno mismo para ser en el conjunto. En el diálogo poético con el silencio espacial la inmersión necesita del poeta/guía que establece los pilares de la relación con el mundo interior al conectar al lector con su ritmo que completa el sentido del viaje en la inmensidad. Así la inmersión en cada autor es diferente porque la guía

⁸⁵² «Paz. Paz arquitectura./ [...] ¡Oh noche! ¡Oh noche arquitectura!/[...]/ Sueña. Sueña oh paz arquitectura.», *Distancia destruida*, pág. 10. «y el cementerio/ guarece paz canora, espigas, flores/ que renacen bajo un rumor de fuentes», *Estuario*, pág. 103.

⁸⁵³ «Paz, certeza plena, [...] El corazón ama el silencio.», *Distancia destruida*, pág. 33. «Así será lo que se espera: recio/ yermo el campo, y al lado del camino/ el apacible adiós de las esquilas.», *Estuario*, pág. 102.

⁸⁵⁴ «Hoy te hablo, hoy te escucho:/ Este es el día de la más alta alianza.», *Distancia destruida*, pág. 22. «El mundo muere en una paz dorada.», *Estuario*, pág. 105.

cambia, pero la finalidad como se ha expresado varias veces es la misma, la unión con lo sagrado⁸⁵⁵.

En Jorge Gaitán Durán la relación se establece por medio de la sensualidad del objeto. Los objetos de la tierra poseen la sensualidad de lo amado que se aprecia por medio de la mirada que se forja en el *Diario de un viaje* y que está configurada en *Si mañana despierto*⁸⁵⁶. El ojo, el testigo de lo trascendental, tiene mucha importancia en esta relación porque a través de él el lector percibe lo sensual y lo bello, lo erótico de diferentes maneras. Una forma de percepción es por medio de la construcción de imágenes que invitan al lector a crear un conjunto y contemplar lo sensual del mundo interior. Los objetos abren la mirada interna a contemplar y ser contemplado a la vez en la propia ausencia⁸⁵⁷. Esta invitación al lector es la guía que el poeta hace por medio del contraste y la sinestesia. En estos dos medios están presentes la luz y el sonido que centran los objetos y absorben los sentidos internos que convergen en la mirada que guía al lector. De esta manera el lector se sumerge en el instante puntual y goza del vacío de la belleza cuando completa la imagen y, entonces, regresa al hilo de la palabra creadora.

La sinestesia está muy presente en el poemario porque la sensualidad se percibe con todos los sentidos y continuamente con la mirada (los ojos) se escucha, se toca, se

⁸⁵⁵ Esta relación con el mundo interior recuerda a los versos del poema "El reino interior" del poeta nicaragüense Rubén Darío: «Y ella exclama: «¡Oh fragante día! ¡Oh sublime día!/ Se diría que el mundo está en flor; se diría/ que el corazón sagrado de la tierra se mueve/ con un ritmo de dicha; luz brota, gracia llueve./ ¡Yo soy la prisionera que sonríe y que canta!».». Rubén Darío. "El reino interior", *Antología*. Madrid. Espasa Calve. 1999, págs. 128 y 129.

⁸⁵⁶ «En la mariposa blanca sobre una rosa roja», *Si mañana despierto*, pág. 45. «Toco con mis labios el frutero del día.», *Si mañana despierto*, pág. 49. «Sospecho que esos pedazos de carne tienen expresión», *Si mañana despierto*, pág. 55. «Me cae entre las manos como una naranja roja.», *Si mañana despierto*, pág. 60. «Luego reconoció sus miembros./ No quiso ver más.», *Si mañana despierto*, pág. 70. «Acaloradas frutas en tu mano/ Vierten su espeso olor a mediodía.», *Si mañana despierto*, pág. 74.

⁸⁵⁷ «Al fin como un dios crearme en tus pupilas,/ Porque te pierdo con la tierra que era mía.», *Si mañana despierto*, pág. 45. «Fueron soles, miradas, que llenaban/ El cielo. Todo era cielo.», *Si mañana despierto*, pág. 72.

huele, se degusta y se intuye⁸⁵⁸...el contraste viene dado fundamentalmente por los colores rojo y blanco y las respectivas sombras que cada uno crea al iluminar el objeto⁸⁵⁹. Estos contrastes también hacen evidente las fronteras dentro de lo inmenso⁸⁶⁰. La luz ayuda a potenciar este contraste actuando como un hilo conductor de la mirada y representando a los colores que pueden estar presentes en un momento del día, en una forma de pensar o en una percepción⁸⁶¹. Los sonidos contrastan las luces y contribuyen a unificar los sentidos para contemplar. Existen cuatro sonidos principales que centran el objeto que crea el mundo interior: los sonidos del agua, los sonidos humanos, los sonidos de los animales y los del fuego abrasando. Los sonidos del agua evocan el ritmo íntimo y son la presencia de la renovación de la vida⁸⁶². Cuando está en reposo el agua contiene el silencio⁸⁶³. Los sonidos humanos son el reflejo del pensamiento, el recuerdo de otra época o bien un ruido que confunde el mundo interior⁸⁶⁴. Los sonidos de los animales son el aviso exterior de la naturaleza que lucha por transmitir el impulso de la búsqueda interior⁸⁶⁵. Finalmente los sonidos del fuego abrasando aportan más sensualidad al objeto y un sentido vertical porque persiguen el deseo de fusión y

⁸⁵⁸ «En la hierba que ondula y en el día que muere», *Si mañana despierto*, pág. 45. «Toco con mis labios el frutero del día./ Pongo con las manos un halcón en el cielo./ Con los ojos levanto un incendio en el cerro.», *Si mañana despierto*, pág. 49. «Viví con embeleso/ En el radiante concierto de los mundos.», *Si mañana despierto*, pág. 72.

⁸⁵⁹ «Arder como un sol rojo en tu cuerpo blanco», *Si mañana despierto*, pág. 46. «El venado rojo que corre por los cerros», *Si mañana despierto*, pág. 47. «Yo he vivido:/ Árbol de incendios, semen de amo», *Si mañana despierto*, pág. 59. «Pasó un ciervo blanco», *Si mañana despierto*, pág. 72. «Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo/ Nazco en el esplendor de conocerte.», *Si mañana despierto*, pág. 74. «Transpasa el sol las hojas, todo arde», *Si mañana despierto*, pág. 75.

⁸⁶⁰ «La blancura absoluta/ De la ciudad confunde/ La muerte y el sigilo.», *Si mañana despierto*, pág. 50. «La canícula absorbe/ Las horas, los colores,/ El silencio.», *Si mañana despierto*, pág. 51.

⁸⁶¹ «El tiempo corre entre la luz y el cielo», *Si mañana despierto*, pág. 75. «El mediodía es vasto en el mundo/ Canta el cuerpo en la luz, la tierra canta», *Si mañana despierto*, pág. 76. «De demorada luz y fresca/ Sombra y vaho entre las frutas.», *Si mañana despierto*, pág. 28. «La pura luz que pasa/ Por la calle desierta.», *Si mañana despierto*, pág. 50.

⁸⁶² «El rumor de la fuente bajo el cielo/ Habla como la infancia.», *Si mañana despierto*, pág. 52. «De repente óyese una gota/ De agua, y otra,/ Y otra más, en la tarde.», *Si mañana despierto*, pág. 51.

⁸⁶³ «La sombra de los amantes en el agua.», *Si mañana despierto*, pág. 50. «Presto cesó la nieve, como música.», *Si mañana despierto*, pág. 46.

⁸⁶⁴ «Vas a morir, me dicen.», *Si mañana despierto*, pág. 46. «Y las nobles voces de la tarde que fueron/ mi familia.», *Si mañana despierto*, pág. 47. «Cuando sienten un aire/ De luna, aléjase silbando/ Por la orilla.», *Si mañana despierto*, pág. 48. «Dije en Roma:/ “No hay dioses, solo tiempo”», *Si mañana despierto*, pág. 78. El idiota repite estas palabras hasta el cadalso/ Interminablemente: ¡He vivido!, *Si mañana despierto*, pág. 59.

⁸⁶⁵ «Avispas del día aturden/ Con zumbidos, destellos, brisas/ rápidas.», *Si mañana despierto*, pág. 48. «la misma siesta/ Con la oculta cigarra de los días», *Si mañana despierto*, pág. 52. «El venado rojo que corre por los cerros», *Si mañana despierto*, pág. 47.

rompen las formas para ser sólo materia⁸⁶⁶. El contraste y la sinestesia crean entonces un mundo de agua y fuego o en otras palabras relacionan el mundo interior con la materia de lo inmenso (fuego) y con el espacio de inmensidad (agua). El centro de esta relación en Gaitán Durán es la casa, la misma tierra de la infancia, que es la conciencia vertical, la búsqueda del sí mismo⁸⁶⁷. En la relación con el mundo interior los pájaros recuerdan que se puede vivir la ausencia de uno mismo, viajar libremente por el espacio de inmensidad y crecer en él porque señalan el umbral donde se perciben los vectores de la voluntad del deseo⁸⁶⁸.

En Carlos Obregón la relación con el mundo interior está marcada por la voluntad de unión con el alma. Es el proceso iniciático del espíritu dentro del diálogo con el silencio espacial, un camino hacia la búsqueda de lo profundo del ser pero apartándose de la sensualidad de lo corpóreo. El espíritu está sostenido por el cuerpo y, aunque no es una materia de lo inmenso, puede encontrarse con el alma y fundirse con ella para posibilitar la unión con Dios. La primera alianza entonces dentro del proceso iniciático es la del espíritu con el alma y para lograr esta unión el espíritu debe trabajar para emprender un viaje en la inmensidad, en el mundo interior, contemplando como los testigos de lo trascendente la materia de lo inmenso en la tierra⁸⁶⁹. A esta contemplación se llega por medio de la liturgia, de la palabra sagrada que está presente en la tierra amada. El rezo, la soledad y el aislamiento del monje son fundamentales en este camino de ascensión, es la manera de crecer como la roca en lo inmenso, de vaciarse por dentro para ser atravesado por la luz de la nada y transformarse en lo

⁸⁶⁶ «Árbol de incendios, semen de amo», *Si mañana despierto*, pág. 59. «Porque solo aquí como un don fugaz puedo abrasarte.», *Si mañana despierto*, pág. 45. «Arder como un sol rojo», *Si mañana despierto*, pág. 46.

⁸⁶⁷ «El regreso para morir es grande.[...]/ Todo para que mi imagen pasada/ Sea la última fábula de la casa.», *Si mañana despierto*, pág. 47. «Todo convida a la tórrida calma/ De la casa: el mismo patio blanco», *Si mañana despierto*, pág. 52. «Roma en llamas, la casa de los dos/ Tiene un cuarto vacío. Nuestro Dios/ ha partido.», *Si mañana despierto*, pág. 64.

⁸⁶⁸ «Y el ruiseñor huyó al umbral del tiempo.», *Si mañana despierto*, pág. 72. «Escuchó un bello canto/ Y lo nombró: Alondra.», *Si mañana despierto*, pág. 81. «Pasaron/ Extrañas alas blancas/ por el cielo invencible.», *Si mañana despierto*, pág. 80.

⁸⁶⁹ «Cerca de ti, cuerpo de eternidad, tierra amada./ Tu voz, tierra de siempre, siempre amiga.», *Distancia destruida*, pág. 9. «El silencio gira en torno de la espiga./ La espiga asciende, palpa, escucha./ Y en el filo del exilio/ la noche florece fervorosamente.», *Estuario*, pág. 85. «Lo que veo es muy sencillo/ Pero lo que no veo/ es aún más sencillo.», *Estuario*, pág. 75. «Extranjero: ciegos son tus mares/ ciego navegas en su clima nocturno», *Distancia destruida*, pág. 18.

inmenso⁸⁷⁰. Esta primera transformación no es la fusión con el alma sino el exilio del cuerpo, la ausencia del sostén para poder actuar como la rosa o el fuego, como una materia de lo inmenso. En *Distancia destruida* el viaje hacia la inmensidad radica en esta alianza, en experimentar la cercanía del encuentro con el alma. Es un viaje trascendental porque el espíritu se libera del cuerpo, renace revelándose otro viaje interior de unión con el alma desde el vacío de su propio ritmo⁸⁷¹. El exilio es posible en este poemario por mediación de un ser sobrenatural que guía al espíritu en el sentir del ritmo íntimo. Estos seres sobrenaturales cumplen el mismo papel del poeta/guía pero dentro de un mundo interior que se rige por el lenguaje de la plegaria⁸⁷². Una vez el espíritu se despoja del cuerpo empieza otra etapa en el proceso iniciático: la unión con el alma. El paso del espíritu/extranjero al exiliado (el exilio del extranjero) supone traspasar una frontera de lo inmenso, cruzar la orilla que separa la meditación en la palabra y la contemplación del vacío de la belleza que ella crea⁸⁷³. De esta manera, el espíritu tuvo que seguir no sólo a las guías sino a los vectores de la voluntad del deseo de ascensión que no permiten sufrir la angustia⁸⁷⁴. El exiliado entonces es la dirección

⁸⁷⁰ «Rezar es preguntarse por qué la tierra crece./ por qué el trigo gravita santamente en su espiga,/ por qué la tierra se entrega en su alabanza/ cuando mi ser la cubre.», *Distancia destruida*, pág. 10. «La voz estuvo en la plegaria, desbandada/ en al arena, cuando las aves comenzaban el exilio», *Distancia destruida*, pág. 21. «Te escucho cuando rezo./ En ti crezco y avanzo.», *Estuario*, pág. 74. «Me hiciste monje/ para cerrar los ojos.», *Estuario*, pág. 75. «Mar. Desierto. Rutas para el amor/ y la plegaria, estelas sin origen/ en los últimos arcanos del silencio.», *Estuario*, pág. 93.

⁸⁷¹ «Siempre, altas rocas, amigas presentidas/ fugazmente en los sueños,/ siempre los ríos del mundo fluyen indestructibles/ desde la clara aurora hasta los lentos mares», *Distancia destruida*, pág. 16. «Retornar es viajar hacia la forma perenne/ que yace en lo oculto de las piedras.», *Distancia destruida*, pág. 34.

⁸⁷² «para alabar la liturgia escondida de las cosas/ y continuar en el canto, sin meta, vivos para el ángel.», *Distancia destruida*, pág. 36. «Eres entre mi pulso enloquecido por la noche/ y el ángel de tu voz nunca cede/ el poder ni el horror de sus manos.», *Distancia destruida*, pág. 8. «Cuando el día se apaga/ tu soledad es como un árbol/ suave y sonoro entre los ángeles.», *Estuario*, pág. 80. «Y ya no existir: ser./ Como la estrella en su distancia./ Como la roca participa. Como el ángel.», *Estuario*, pág. 85.

⁸⁷³ «Tu morada: la gravitación de cada día./ Tú, el exiliado, el que perdura./ Sólo el que redime el silencio es raíz sin memoria.», *Distancia destruida*, pág. 27. «Sólo en su orilla, exilado entre las torres que [te nombran]/ podrás encontrar la justicia prometida/ el vocablo pleno de una gravitación sin fronteras/ que palpita en el margen del cuerpo», *Distancia destruida*, pág. 24. «Y en el filo del exilio/ la noche florece fervorosamente.», *Estuario*, pág. 85. «Exilio fue la voz desde las torres:/ Sólo queda este espacio que es ausencia/ floración impalpable de cenizas.», *Estuario*, pág. 110.

⁸⁷⁴ «cada paso avanza en el amor de un cuerpo/ sin que la mirada conozca su destino,/ sin que la conciencia logre integrar el espacio dividido,/ sin que la luz defina el rumbo de los días.», *Distancia destruida*, pág. 32. «hosanna primordial/ en la liturgia/ de planetas que siguen su designio/ de largo y riguroso viaje/ cual vencidos testigos», *Estuario*, pág. 60.

en el mundo interior de Obregón bajo la voluntad del deseo de unirse al alma. *Estuario* es el viaje del exiliado que, como los pájaros, canta su libertad y aletea hacia la muerte⁸⁷⁵. Fluye y corre como el río porque ya percibe con las potencias del alma. Puede dirigir su naturaleza hacia la unión, hacia la luz que se expande por el poemario, hacia la Gracia. Contemplar esa luz es mirar el velo o la aureola del fuego, mirar con los ojos ciegos el vacío del ser que permite la unión con el alma y experimentar así ese estado de unión con lo eterno⁸⁷⁶. Antes de llegar a ese estado hay que atravesar el umbral de la nada que delimita el rayo, el hilo de la palabra creadora en el silencio, pero ya no desde la meditación en ella sino en el sentir del goce del vacío por la belleza de lo eterno. Este es el final del proceso iniciático, de la relación que establece con el mundo interior Obregón⁸⁷⁷. A partir de este instante sólo el exiliado y el alma disueltos pueden expandirse como el ser en el espacio de inmensidad y ascender hasta alcanzar la unión con Dios⁸⁷⁸. Este estado de unión supera los propios umbrales del espacio de la inmensidad.

Espacios de inmensidad no comunes

Las diferentes relaciones con el mundo interior permiten crear **espacios de inmensidad no comunes**, propios en cada autor. En Carlos Obregón el espacio de inmensidad que ayuda a elevar la plegaria, a comprender la soledad del monje y a aliviar la espera en la tierra, es **el desierto**. Este espacio de inmensidad es el ritmo en soledad, el espacio imposible de habitar que se expande inabarcablemente atravesando

⁸⁷⁵ «La castigada soledad del ojo/ ve solo pájaros que emigran», *Estuario*, pág. 58. «Cada pájaro sigue en lo azul del alto vuelo/ como en fuga constante de sí mismo», *Estuario*, pág. 65. «El aspecto de ausencia/ Que hoy existe en la tarde es algo desvaído/ Que tu presencia anula al romper con sus alas/ El éter de la nada.», *Distancia destruida*, pág. 6. «Veo una flor de fuego que danza/ y un pájaro que canta», *Distancia destruida*, pág. 3.

⁸⁷⁶ «Sólo en Gracia el alma percibe lo que es suyo/ desde Dios nace y hacia Dios gravita», *Estuario*, pág. 65. «el alma sin fronteras/ total, densa en milenios, con un gusto/ de eternidad redonda entre los labios», *Estuario*, pág. 133. «Estar inerme, estar de ser entero/ entre las cosas mudas, cada cual/ entregada a su quietud pensativa», *Estuario*, pág. 132.

⁸⁷⁷ «estuario eterno/ abismado en el tiempo,/ trascurso del fuego en el agua./ Estar inerme, estar de ser entero.», *Estuario*, pág. 134. «otro lenguaje menos transitorio,/ más humilde, más casto y en su luz/ de colmena ofrecida a veces se vislumbra/ yerma y azotada, la santidad de un árbol.», *Estuario*, pág. 130.

⁸⁷⁸ «Y así, cuerpo entero hacia Dios irme del mundo/ por una senda unánime y profunda,/ de par en par el alma proyectada.», *Estuario*, pág. 105.

el vacío. Es el espacio donde se afianza la fe y donde se vence la frontera de la angustia⁸⁷⁹. En Jorge Gaitán Durán la relación con **la mirada y el centro del mundo** interior, la casa, crea un espacio de inmensidad que es la **muerte erótica**. Un espacio que aparentemente tiene los límites de lo carnal pero son precisamente esas fronteras/umbral las que permiten descubrir que es un espacio inabarcable que se extiende en lo inmenso porque siempre busca la ruptura que renueva⁸⁸⁰. En la muerte erótica los vectores de la voluntad del deseo guían al cuerpo para que atraviese el umbral y se despoje, como el extranjero, de sí mismo. Así la muerte erótica es un espacio vacío que también está presente en *Diario de un viaje*, un vacío donde se intensifica la intuición, las potencias del alma y se experimenta lo bello de la unión con lo amado, la contemplación de la palabra poética⁸⁸¹.

⁸⁷⁹ «Bajos los vestigios, bajos las cenizas que caen/ en el desierto un pueblo emigra/ hacia el país riguroso de los templos.», *Distancia destruida*, pág. 36. «Quien se habita es el desierto: su soledad es nuestra.», *Distancia destruida*, pág. 16. «Estar/ en las dunas y la luz del desierto/ el alma sin fronteras», *Estuario*, pág. 133. «En un lugar puro y desierto/ el silencio encarnó la plenitud del río/ y en ninguna otra isla pudo tu deseo/ encontrar mejor morada ni renacer», *Estuario*, pág. 86.

⁸⁸⁰ «En la hierba que ondula y en el día que muere,/ Porque solo aquí como un don fugaz puedo abrasarte», *Si mañana despierto*, pág. 45. «Mas le hirió el fulgor de haber violado/ Lo efímero. Huyó el solaz.», *Si mañana despierto*, pág. 70. «Hacia el azul del mar corro desnudo./ Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo,/ Nazco en el esplendor de conocerte.», *Si mañana despierto*, pág. 71.

⁸⁸¹ «La más rara lucidez es permanente recuerdo de la muerte, por tanto del ser. Recuerdo que estalla en el instante del erotismo y que culmina en el olvido del ser individual», *Diario de un viaje*, pág. 290. «Como la poesía nombra al Ser, el erotismo lo recuerda», *Diario de un viaje*, pág. 292. «Mas quiero apenas/ Arder como un sol rojo en tu cuerpo blanco.», *Si mañana despierto*, pág. 46. «Nos miramos desnudos./ Y el sol levantó su árbol rojo/ en el valle.», *Si mañana despierto*, pág. 71.

8. BIBLIOGRAFÍA.

❖ Bibliografía directa de los autores:

- Obregón, Carlos:
 - *Obra Poética*. Bogotá. Procultura. 1985.
 - *Distancia destruida*. Madrid. Gráficas Valera. 1957.
 - *Estuario*.
 - Madrid. Las Ediciones de los Papeles De Son Armadas. 1961.
 - Bogotá. Editorial de la Universidad Nacional de Colombia. 2004.
- **Bibliografía y recursos electrónicos⁸⁸² sobre Carlos Obregón:**
- Morales Chavarro, Winston. *Poéticas del ocultismo en las escrituras de José Antonio Ramos Sucre, Carlos Obregón, César Dávila Andrade y Jaime Sáenz*. Bogotá. Trilce. 2008.
- Artículo de Rafael Mauricio Méndez Bernal, “Estar de ser entero entre las cosas mudas” del Boletín cultural y bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Vol.42 No. 68, año 2005, Edición en la Biblioteca virtual Julio del 2007:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:504REUHVIOMJ:www.banrepultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boletin68/boculybi23.htm+Carlos+Obreg%C3%B3n+Borrero&cd=7&hl=es&ct=clnk&gl=co&source=www.google.com.co>
(última revisión 09/01/2012)
- Artículo en el blog de Winston Morales Chavarro, “Carlos Obregón: Suicidio o búsqueda de lo absoluto”, septiembre del 2007:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:v9Xc6Q5GUxEJ:www.winstonmorales.blogspot.com/2007/09/4-carlos-obregn-suicidio-o-bsqueda-de.html+Carlos+Obreg%C3%B3n+Borrero&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=co&source=www.google.com.co>
(última revisión 09/01/2012)

⁸⁸² Como se mencionó en la metodología de esta investigación sólo existe un libro publicado sobre Carlos Obregón y en estos últimos años han aparecido algunas publicaciones por Internet. Por esta razón se cree pertinente añadir en la bibliografía los archivos donde se puede acceder a la información del poeta.

- Artículo de Daniel Ferreira, “Acerca de Ignacio Escobar: apostillas de un *Outsider*”, revista *Arquitrave* n°. 49, 2 de Junio de 2002:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xf4U-0kGTr8J:www.arquitrave.com/periodico/periodico-apostillas-de-un-outsider.html+Carlos+Obreg%C3%B3n+Borrero&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=co&source=www.google.com.co>
(última revisión 09/01/2012)
- Archivo de la Hemeroteca virtual del periódico *ABC* del edicto n° 7 de 1968 de la muerte de D^a. Mercedes Borrero de Obregón:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WqgxkfqhABMJ:hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/03/28/125.html+Virginia+Obreg%C3%B3n+Borrero&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=co&source=www.google.com.co>
(última revisión 09/01/2012)
- Genealogía del escritor:
<http://obregon.com/geni3/Evaristo%20Obregon%20Diaz%20Granados-3.htm>
(última revisión 09/01/2012)
- Gaitán Durán, Jorge.
 - *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura. 1975.
 - *Si mañana despierto*.
 - Bogotá. Ediciones Mito. 1961.
 - Bogotá. Lotería de Cúcuta, Instituto colombiano de cultura. 1983.
 - Bogotá. Igitur/Mito-Colcultura. 1997.
 - **Bibliografía sobre Jorge Gaitán Durán:**
 - Gómez Valderrama, Pedro. *Jorge Gaitán Durán*. Bogotá. Procultura. 1991.
 - Ramírez Gómez, Mauricio compilador. *Un solo incendio por la noche. Obra crítica, literaria y periodística de Jorge Gaitán Durán*. Colombia. Ediciones Casa Silva. 2004.
 - Sarmiento Sandoval, Pedro E. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá. Instituto Cara y Cuervo. 2006.

- *Textos sobre Jorge Gaitán Durán.* Colombia. Ediciones Casa Silva. 1990.

❖ **Antologías de poesía colombiana del siglo XX:**

- *21 años de poesía colombiana: (1942-1963)*; selección de óscar Echeverri Mejía y Alfonso Bonill. Bogotá. Stella. 1964.
- *Poesía joven de Colombia*; selección y prólogo de Gilberto Abril Rojas. México. Siglo veintiuno. 1975.
- *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)*; selección de Andrés Holguín. Bogotá. Tercer Mundo. 1981.
- *Diez años Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia*; selección de Juan Manuel Roca...[et al.]. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín. 1990.
- *Siete poetas colombianos: antología*; selección, prólogo y notas de Guillermo Alberto Arévalo. Bogotá. El Áncora Ediciones. 1994.
- *Libro de los nocturnos*; selección y notas de Vicente Pérez Silva. Bogotá. Instituto Cara y Cuervo. 1996.
- *Antología de la Poesía Colombiana, Tomo II*; por Rogelio Echavarría. Bogotá. Bogotá. Imprenta nacional. 1996.
- *Antología. La poesía del siglo XX en Colombia*; por Ramón Cote Baraibar. Madrid. Visor. 2006.
- *Poesía colombiana: antología 1931-2005*; selección y prólogo de Fabio Jurado Valencia. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2006.
- *Luna nueva, Once miradas a la poesía colombiana. Antología múltiple*; compilador Omar Ortiz Forero. Tunja. Luna Nueva. 2007.

❖ **Artículos en publicaciones periódicas:**

- Amorós Maltó, Amparo. “La retórica del silencio”, *Los cuadernos del Norte III*, n° 16, págs. 18-27. 1982.
- Magnus Enzensberger, Hans. “Las aporías de la vanguardia”, *Revista Sur*, n°285. Buenos Aires: 1963.
- Marín, Paola. “Ética, estética y erotismo: La reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán”, *Revista Iberoamericana*, vol.73, n°218-219, págs. 301-315. Enero 2007.
- *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*:

- Alazraki, Jaime. “Para una poética del silencio”, Vol. 1, págs. 157-184. 1979.
- Matamoros, Blas. “Entrelíneas”, n° 388, págs. 232-234. oct. 1982.

❖ **Bibliografía general:**

- Abbate, Carolyn. *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*. Madrid. Arco/Libros. 2002.
- Adorno, Theodor. W.
 - *Filosofía de la nueva música. Obra Completa, 12*. Madrid. Akal. 2003.
 - *Dialéctica negativa*. Madrid. Taurus Ediciones. 1992.
- Andrés, Ramón.
 - *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días)*. Barcelona. DVD Ediciones. 2007.
 - *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona. Acantilado. 2010.
- Antolín Rato, Mariano. *Introducción al budismo zen: enseñanzas y textos*. Barcelona: editorial Barral, 1974.
- *Antología. La poesía del siglo XX en Colombia*. Edición de Ramón Cote Baraibar. Madrid. Visor. 2006.
- Arango, Gonzalo. *Después del hombre*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2002.
- Arango, Javier. *Horas de la literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1978.
- Bachelard, Gaston.
 - *El agua y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 2005.
 - *La intuición del instante*. Buenos Aires. Ediciones Siglo veinte. 1973.
 - *La poética del espacio*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1965.

- *El aire y los sueños*. México D.F. Fondo de cultura económica. 1958.
- Bajtin, M. M. *Estética de la creación verbal*. México D.F. Siglo Veintiuno. 1982.
- Barthes, Roland.
 - *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires. Ediciones Paidós. 1984.
 - *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1986.
- Bataille, George.
 - *La literatura y el mal*. Madrid. Taurus Ediciones. 1959.
 - *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. 1985.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid. Cátedra. 1998.
- Benavides, Ana. *Gerardo Diego y la música*. Santander. Ediciones Universidad de Cantabria. 2011.
- Benjamin, Walter. *Obras*, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Libro I, Vol. 2. Madrid. Abada Editores. 2008.
- Benjamin, Walter. *Obras*, Libro I. Vol. 2. Madrid. Abada. 2008.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados, Vol. I*. Madrid. Akal. 1999.
- *Biblia de Jerusalén*. Bilbao. Desclée de Brouwer S.A. 1975.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1992.
- Boulez, Pierre. *Pensar la música hoy*. Murcia. Fundación Caja Murcia. 2009.
- Bustos Fernández, María. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.
- C.G. Jung, W.F. Otto, H. Zimmer, P. Hadot y J. Layard. *Hombre y sentido*. Círculo Eranos III. Barcelona. Anthropos. 2004.
- Cage, John. *Silencio*. Madrid. Árdora Ediciones. 2007.
- Castilla del Pino, Carlos. *El silencio*. Madrid. Alianza Editorial. 1992.
- Celan, Paul. *Obras Completas*. Madrid. Trotta. 1999.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Editorial Herder. 2007.
- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*. Lima. Fondo de Cultura Económica. 1998.

- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid. Siruela. 2001.
- Cobo Borda, Juan Gustavo.
 - *La otra literatura latinoamericana*. Bogotá. El Áncora Editores, Procultura S.A-Colcultura. 1982.
 - *Mito, 1955-1962. Selección de textos*. Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. 1975.
- Colodro, Max. *El silencio en la palabra*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio. 2000.
- Dahlhaus, Carl. *Estética de la música*. Berlín. Edition Reichenberger. 1996.
- De Molinos, Miguel. *Guía espiritual*. Madrid. Editora Nacional D.L. 1977.
- Delclaux, Federico. *El silencio creador*. Madrid. Ediciones Rialp S.A. 1969.
- Deschaussées, Mónica. *El intérprete y la música*. Madrid. Editorial Rialp. 2009.
- Donà, Massimo. *Filosofía de la música*. Barcelona. Global Rhythm Press. 2008.
- Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid. Alianza Musical. 1986.
- Emerson, Ralph Waldo. *El poeta*. España. Universidad de León. 1998.
- F.W.S. Schelling. *Filosofía del arte* (trad. Esp. López-Domínguez). Tecnos. Madrid. 1999.
- Finck, Michèle. *Poésie moderne et musique : "Vorrei e non vorrei" : essai de poétique du son*. París. Éditions Champion. 2004.
- Fludd, Robert. *Escritos sobre música*, edición de Luis Robledo. Madrid. Editora Nacional. 1979.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*, Tomo III. Madrid. Siglo Veintiuno. 2009.
- Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid. Antonio Machado libros S.A. 2001.
- Gavilán, Enrique. *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*. Madrid. Akal. 2008.
- Godwin, Jocelyn. *Robert Fludd: claves para una teología del universo*. San Lorenzo de El Escorial. Editorial Swan. 1987.
- Guénon, René.

- *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Argentina. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1969.
- *Iniciación y realización espiritual*. Madrid. Editorial Sanz y Torres S.L. 2007.
- Haas, Alois M. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*. Madrid. Siruela. 2009.
- Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical*. Ediciones Paidós. Barcelona. 2003.
- Hegel, Georg W.F. *Estética. La pintura y la Música, vol. 7*. Buenos Aires. Siglo Veinte. 1985.
- Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona. Odós. 1987.
- Hernández Sánchez, Domingo (Editor). *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 2002.
- Holguín, Andrés. *Las formas del silencio y otros ensayos*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1969.
- Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Barcelona. Ediciones Alpha Decay. 2005.
- Jaworski, Adam (Editor). *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Berlín. Mouton de Gruyter. 1997.
- Jayyam, Omar. *Rubayat*. Madrid. Alianza Editorial. 2007.
- Jung, Carl Gustav. *Obra Completa*, “Acerca de la empiria del proceso de individuación”, Vol. 9/I. Madrid. Trotta. 2002.
- Jurado Valencia, Fabio. *Mito: 50 años después (1955-2005). Una selección de ensayos*. Bogotá. Lumen: Universidad Nacional de Colombia. 2005.
- Kakuan, Shien. *La Doma del Buey: las diez etapas del despertar según el maestro zen Kakuan Shien*. Madrid. Editorial Miraguano. 2003.
- Kerényi, Karl. *Dionisos: raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Editorial Herder. 1998.
- Kovadloff, Santiago. *El silencio primordial*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1993.
- Le Breton, David. *El Silencio/aproximaciones*. Madrid. Ediciones Sequitur. 2006.
- Li Po. *Poemas*. Santiago de Chile. Pehuén Editores. 2001.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona. Anagrama. 2002.

- Liscano, Juan. *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*. Barcelona. Editorial Seix Barral. 1976.
- Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid. Ediciones Siruela. 2006.
- Mallaemé, Stéphane. “Una jugada de dados. Nunca abolir el azar”, *Obra poética I-II*. Madrid. Hiperión. 1980.
- Meyer, Leoard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid. Alianza Editorial. 2001.
- Molinos, Miguel de. *Guía espiritual*. Barcelona. MRA Ediciones, D.L. 1998.
- Mukařovský, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili S.A. 1977.
- Müller-Bergh, Klaus; Mendoça Teles, Gilberto. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. Tomo III. Madrid: Iberoamericana. 2004.
- Murena, H. A. *La metáfora y lo sagrado*. Barcelona. Editorial Alfa. 1984.
- Mutis, Santiago. *Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia*. Bogotá. Procultura. 1986.
- Neuman, E., M. Eliade, G. Durand, H. Kawai y V. Zuckerkandl. *Los dioses ocultos*. Círculo Eranos II. Barcelona. Anthropos. 2004.
- Novalis. *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid. Akal. 2007.
- *Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao. Editorial española Desclée de Brouwer. 1975.
- Osuna, Francisco de. *Tercer abecedario espiritual*. Madrid. Editorial Católica. 1972.
- Panikkar, Raimon.
 - *Mito, Fe y Hermenéutica*. Barcelona. Herder. 2007.
 - *El silencio del Dios*. Madrid. Guadiana. 1970.
- Paz, Octavio.
 - *El Arco y la Lira*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1981.
 - *El arco y la lira, el poema, la revelación poética, poesía e historia*. Fondo de cultura económica. Madrid. 1992.
 - *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. México. Era. 1978.
 - *El fuego de cada día*. México. Seix Barral. 1989.

- *Libertad bajo palabra*. Madrid. Alianza. 2002.
- *Obras completas 7, Obra poética (1935-1998)*. Barcelona. Galaxia Gutemberg. 2004.
- Peirce, Charles Senders. *Writings of Charles S. Peirce: a chronological edition. Vol. 8, 1890-1892*. Bloomington. Indiana University Press. 2010.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *La creación literaria*. Madrid. Editorial Tecnos. 1988.
- Perniola, Mario. *La estética del siglo veinte*. Madrid. La balsa de la medusa. 2008.
- Plotino. *Enéadas V-VI*. Madrid. Gredos. 2002.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México. Editorial Joaquín Mortiz. 1978.
- Pujol, óscar y Vega, Amador [Eds.]. *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Madrid. Trotta. 2006.
- Rella, Franco. *El silencio y las palabras*. Barcelona. Paidós. 1992.
- Rimbaud, Arthur. *Poesía, 1869-1871* (Traducido y editado por Carlos Barbáchano). Madrid. Alianza Editorial. 2003.
- Roca, Juan Manuel. *Cerrar la puerta, Muestra de poetas suicidas*. Medellín-Colombia. Ediciones Holderlin. 1993.
- Roob, Alexander. *Alquimia y Mística*. Madrid. Taschen. 2005.
- Rosset, Clément. *Lo Real. Tratado de la idiotez*. Valencia. Pre-Textos. 2004.
- Rubén Darío. *Antología*. Madrid. Espasa Calve. 1999.
- Ruusbroec, Juan. *Obras*. Madrid. Editores: Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española. 1985.
- Said, Edward W. *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*. Barcelona. Debate. 2009.
- Sánchez Pérez, Aquilino. *La literatura emblemática española: siglos XVI y XVII*. Madrid. SGEL. 1977.
- Schelling, F.W.S. *Filosofía del arte*. Madrid. Tecnos. 1999.
- Schopenhauer, Arthur. *Pensamiento, palabras y música*. Madrid. Edaf. 1999.
- Sepúlveda-Pulvirenti, Emma. *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*. Madrid. Torremozas. 1990.
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona. Ediciones península. 1988.

- Stallings, Gregory Charles. *Jazz y literatura*. Valencia. Tirant Lo Blanch. 2009.
- Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Madrid. Taurus. 1989.
- Sullà, Enric. *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona. Editorial Crítica. 2001.
- Ueda, Shizutero. *Zen y filosofía*. Barcelona. Herder. 2004.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona. Ariel. 2007.
- Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*. México D.F. Siglo Veintiuno. 1968.
- Zagajewski, Adam. *En la belleza ajena*. Valencia. Editorial Pre-Textos. 2003.
- Zambrano, María.
 - *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral. 1977.
 - *Algunos lugares de la poesía*. Madrid. Trotta. 2007.
- **Bibliografía de la teoría general en textos electrónicos:**
- Boletín Cultural y Bibliográfico Vol.42, No. 68 año 2005. Edición en la biblioteca virtual. Julio de 2007. Autor: Rafael Mauricio Méndez Bernal.
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boletin68/boculybi23.htm> (última revisión 04/08/2009)
- ClubCultura.com. Página oficial de Gonzalo Torrente Ballester: Biografía.
http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/torrente/gtb_bio1910.html (última revisión 16/08/2009)
- Coomaraswamy, Ananda K. “El árbol invertido”, *Symbolos*, Revista internacional de Arte-Cultura-Gnosis:
<http://www.geocities.com/symbolos/arbinv2.htm#n26>
(última revisión 16/08/2009)
- Enciclopedia Católica:
http://ec.aciprensa.com/wiki/P%C3%A1gina_Principal
(última revisión 01/02/2012)
- Imagen del eje de coordenadas:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Coordenadas_cartesianas_espaciales.png
(última revisión 22/03/2012)
- Imagen del haz de planos:
<http://escolar2.com.ar/geome/12geom03.gif>

(última revisión 22/03/2012)

- Imagen de *El milagroso ojo de la eternidad* de Jakob Böhme:
<http://www.williamzeitler.com/media/blog/2008.12.13/Bohme-WunderaugeDerEwigkeit.jpg>
(última revisión 06/11/2011)
- Imágenes y comentarios sobre *las diez etapas del despertar según el maestro zen Kakuan Shien*:
<http://www.oshogulaab.com/ZEN/TEXTOS/10TOROS.htm>
(última revisión el 14/12/2010)
- Revista de música culta *Filomúsica*. Revista mensual de publicación en Internet
Número 88º - Junio-Septiembre 2008.
<http://www.filomusica.com/interpretes.html> (última revisión 06/07/2009)
- Textos tradicionales: <http://www.euskalnet.net/graal/>
(Última revisión 30/11/2010)

❖ **Pinturas e imágenes de los Apéndices I Y II:**

▪ **Apéndice I: Carlos Obregón Borrero.**

- Imagen del cuadro *La isla de los muertos* del pintor suizo Arnold Böcklin:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Arnold_B%C3%B6cklin_006.jpg
(última revisión 01/04/2012)
- Imágenes de la isla de Ibiza Es Vedrá:
<http://www.flickr.com/people/penoso/>
(última revisión 15/04/2012)

▪ **Apéndice II: Jorge Gaitán Durán.**

- Imagen del cuadro *Diana y Acteón* de Matteo Balducci:
<http://www.luminarium.org/renlit/dianacteon.jpg> (última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Lectora en azul* de Jan ver Meer:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Vermeer%2C_Johannes_-_Woman_reading_a_letter_-_ca._1662-1663.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *La lechera* de Jan ver Meer:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Jan_Vermeer_van_Delft_021.jpg (última revisión 15/04/2011)

- Imagen del cuadro *La callejuela* de Jan Ver Meer:
http://www.daimi.au.dk/~doina/blog/dmaterial/vermeer-little_street.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Baile en el Moulan Rouge* de Toulouse-Lautrec:
<http://www.theartwolf.com/articles/impressionism/toulouse-lautrec-moulin-rouge.JPG> (última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Melocotonero en flor* de Van Gogh:
http://bp2.blogger.com/_NJvvizNELEw/SHD-ehYyFDI/AAAAAAAAAu4/o7rcRpH0Hgg/s1600-h/MELOCOTONERO.VANGOGH.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Almendra en flor* de Van Gogh:
http://3.bp.blogspot.com/-3zs1QNCbSd4/TVWaAEa-2tI/AAAAAAAAAB4c/_PBKu-QBCYA/s1600/van_gogh_almond.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Pescando en primavera. El Pont de Clichy* de Van gogh:
http://1.bp.blogspot.com/_sBb3629GxIA/Sakfr_ByJII/AAAAAAAAABcA/K5baamwoW-s/s1600-h/Fishing+in+spring,+the+Pont+de+Clichy+%28Asni%C3%A8res%29+1887+Art+Institute+of+Chicago.jpg (última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Bodegón con seis naranjas* de Van Gogh:
http://1.bp.blogspot.com/_ImYVknY_8x8/SMbbfLawqqI/AAAAAAAAADOk/VeDRKiu69-Q/s1600-h/NARANJAS++van+gogh.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Venus* de Lucas Cranach El Viejo:
<http://vorzheva.files.wordpress.com/2008/02/venus-lucas-cranach.jpg>
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *El sembrador* de Van Gogh:
http://3.bp.blogspot.com/_9rNI0vCW1Ng/RrF8GDTzRpI/AAAAAAAAADI/kcQOaV4r_Tc/s1600-h/Van+Gogh,+el+sembrador,+1888.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *La viña roja* de Van Gogh:

http://www.insht.es/InshtWeb/Contenidos/Documentacion/TextosOnline/Erga_online/Galeria/Imagenes/SXIX/van-gogh-red-vineyard.jpg

(última revisión 15/04/2011)

- Imagen del cuadro *Paisaje a la puesta de sol* de Van Gogh:
http://1.bp.blogspot.com/_ZGcVm4FXV28/R0IjIK4AtDI/AAAAAAAAAGk/62BGOKDBgYM/s1600-h/Van+Gogh_Paisaje+a+la+puesta+de+sol.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *conejo desollado* de Chaïm Soutine:
<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1001>
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *La carcasa de carne* de Chaïm Soutine:
http://artinvestment.ru/temp/cache/20090523_soutine.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *El buey desollado* de Chaïm Soutine:
http://3.bp.blogspot.com/_za8nmPFgq_Q/TPXYN5MjVRI/AAAAAAAAAFE/jtYchLO8uy4/s1600/chaim-soutine-boeuf-ecorche-1925.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Hombre con gabardina* de Chaïm Soutine:
<http://www.fotos.org/galeria/showphoto.php/photo/5195>
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Mujer loca* de Chaïm Soutine:
http://bp1.blogger.com/_VN-cHPfQjw8/RdXpJ8QXXtI/AAAAAAAAAA0/Dwf9O3JxU-c/s1600-h/soutine34a.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Tríptico el Juicio de Brujas* de Hieronymus Bosch:
<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=3704>
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *El Juicio Final* de Pieter Pourbus:
<http://www.painting-palace.com/es/paintings/13049>
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Concierto campestre* de Giorgione:
http://4.bp.blogspot.com/_7-

SAV_gMyGU/TRuCSddkKuI/AAAAAAAAAAEs/2XDRkEWHbSQ/s1600/745px-Fiesta_campestre.jpg

(última revisión 15/04/2011)

- Imagen del cuadro *La nave de los locos* de Hieronymus Bosch:
<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=3704>
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen *Stultifera navis* 1):
http://2.bp.blogspot.com/_fPaq483bTng/S9h3zd7a7AI/AAAAAAAAAbo/XOVmKZOZhGk/s1600/ship+of+fools.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen *Stultifera navis* 2):
http://2.bp.blogspot.com/_fPaq483bTng/S9h3-4zMawI/AAAAAAAAAb4/Jwsa2fYxwsw/s1600/ship+of+fools2.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Sola* de Toulouse-Lautrec:
http://www.art-reproductions.net/popup_image/pID/2572
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Mujer subiéndose la media* de Toulouse-Lautrec:
http://1.bp.blogspot.com/_hYs51qpJ7kU/S9wLN10j07I/AAAAAAAAAi0/uYyHnzs_vz0/s1600/Alone,+Toulouse-Lautrec.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *El beso en la cama* de Toulouse-Lautrec:
http://2.bp.blogspot.com/_OmqcdHqIJzw/TDeI_WfT89I/AAAAAAAAAE4Y/_CdcnV8fWQQ/s1600/el_beso_lautrec.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *El beso* de Toulouse-Lautrec:
<http://elblogdevir.files.wordpress.com/2008/07/laurec-the-kiss.jpg>
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *La vía láctea* de Peter Paul Rubens:
http://3.bp.blogspot.com/_pJm8j1yyJqM/SZ9CCtfryYI/AAAAAAAAAAM/0ZftnlVcrVg/s1600-h/RUBENS%2520La%2520via%2520lactea.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Júpiter y Sémele* de Peter Paul Rubens:

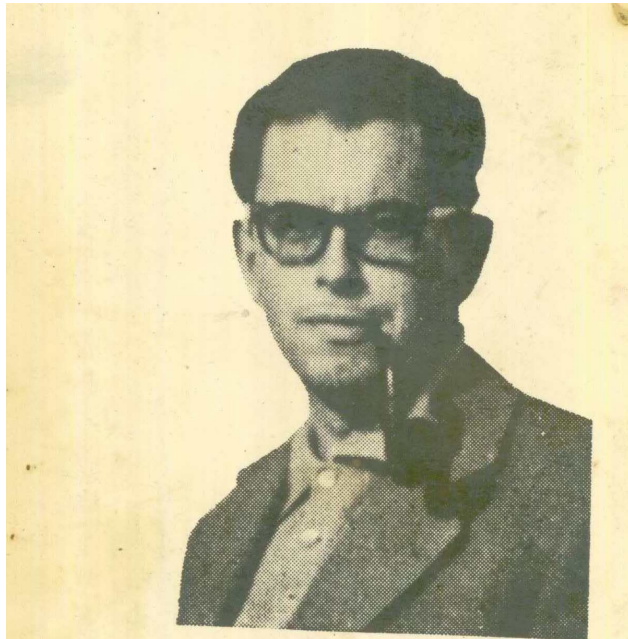
<http://losandaresdemedusa.blogspot.com.es/2010/06/zeus-y-semele.html>
(última revisión 15/04/2011)

- Imagen del cuadro *El beso* de Constantin Brancusi:
http://4.bp.blogspot.com/-HQRE26vyNek/TWA0-I6FW8I/AAAAAAAAA8/_X31vtjNoLk/s1600/Brancusi-le-baiser.jpg
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *El triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:TheTriumphofdeath.jpg>
(última revisión 15/04/2011)
- Imagen del cuadro *Campo de trigo con cuervos* de Van Gogh:
http://3.bp.blogspot.com/_uX-U-u537B4/TRIxrV9IVCI/AAAAAAAAAGx8/2z5chKO90Nc/s1600/campos-de-oro1.jpg
(última revisión 15/04/2011)

9. APÉNDICES.

9.1. Apéndice de imágenes I: Carlos Obregón Borrero.

- Biografía:



Fotografía de Carlos Obregón Borrero

Esta imagen fue cedida por el periodista y escritor colombiano Gilberto Abril Rojas (Tunja, 1946) por correo electrónico. Gilberto Abril Rojas ha sido una persona muy importante en el trabajo de investigación de esta tesis para reconstruir la biografía del poeta Carlos Obregón. Fue el que escribió el “Prólogo” de la *Obra poética* de Obregón editado en Bogotá por Procultura en 1985, razón por la que decidí contactarlo y él accedió a colaborar con este trabajo de tesis. Lastimosamente no se sabe la fecha en que fue tomada esta fotografía.

▪ Poemario *Distancia destruida*:

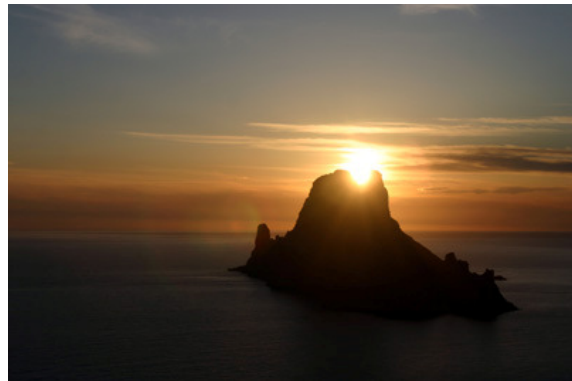
- *La isla de los muertos*¹:



- La isla de Ibiza Es Vedrá²:



Vista de Es Vedrá durante el día.



Vista de Es Vedrá al atardecer.

¹ *La isla de los muertos* es una conocida serie de cuadros del pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901). Böcklin creó múltiples versiones del mismo cuadro, en el que se representa un remero y una figura blanca sobre una pequeña barca, cruzando una amplia extensión de agua en dirección a una isla rocosa. La primera versión del cuadro, que actualmente se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, fue creada en Florencia en 1880 a petición de Marie Berna, cuyo marido, el Dr. Georg Berna, había fallecido recientemente. Imagen tomada del archivo electrónico http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Arnold_B%C3%B6cklin_006.jpg

² Todas las imágenes que vienen a continuación de la isla de Ibiza Es Vedrá (durante el día, al atardecer y de noche) están tomadas del archivo electrónico Galería de JLTur en su Flickr: <http://www.flickr.com/people/penoso/>



Vista de Es Vedrá de noche.

9.2. Apéndice de imágenes II: Jorge Gaitán Durán.

❖ Primera Parte: “La tierra que era mía”

▪ Poema “Regreso”:



Diana y Acteón (ca. 1554). Matteo Balducci.³

«Mas amo el sol de mi patria,
El venado rojo que corre por los cerros,
Y las nobles voces de la tarde que fueron
Mi familia.»⁴

³ Matteo Balducci fue un pintor italiano del Renacimiento. Nació en Fontignano, cerca del Lago Trasimeno en Perugia. Se cree que debió nacer antes de 1509 y morir después de 1554. Fue alumno de Il Pinturicchio (ca. 1454-1513) cuyo verdadero nombre es Bernardino di Betto y pintó con él en Roma. Se conservan varias pinturas suyas en iglesias de Siena y entre 1517 y 1523 se asoció con el pintor italiano manierista Giovanni Antonio Bazzi (1477-¿1549?), período en el cuál pinto un pieza del altar en San Francesco di Pian Castagniano en Monte Amiata, Toscana. La imagen del cuadro fue sacada del archivo electrónico

<http://www.luminarium.org/renlit/dianacteon.jpg>

⁴ *Si mañana despierto*, pág.47.

- Poema “Verano Uvas Río”.
- Primera estrofa:

«Amsterdam, 20

En Vermeer⁵ no se halla, como en Rembrandt, el amor por el fasto, sino por el objeto. Sus mujeres –la preñada vestida de azul o la sólida campesina que colma de leche una vasija- **sienten** el mismo amor por el objeto.»⁶



Lectora en azul (1662-1666)⁷. Jan ver Meer.



La lechera (1658-1661)⁸. Jan ver Meer.

⁵ Pintor barroco neerlandés Johannes Vermeer van Delft (1632-1675) conocido como Jan ver Meer.

⁶ *Diario (1950-1960)*, pág. 309.

⁷ Este cuadro fue la primera adquisición del pintor por parte del Rijksmuseum de Amsterdam. Es el único cuadro del pintor que representa un espacio interior donde no hay un fragmento de esquina o de techo que se pueda observar. Esta imagen está sacada del archivo electrónico http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Vermeer%2C_Johannes_-_Woman_reading_a_letter_-_ca._1662-1663.jpg

⁸ La fecha exacta de este cuadro no se sabe. Existen varias teorías por lo que la página web “Vermeer esencial” da este rango de años como posible fecha de realización. La imagen de esta empleada doméstica sirviendo leche es un ejemplo raro dentro de la pintura alemana del momento ya que está tratada con empatía y de una forma digna. En la tradición alemana del momento las empleadas domésticas representaban mujeres peligrosas que amenazaban con el honor y la seguridad de la casa al ser el objeto de deseo de los hombres. Esta imagen del cuadro está sacada del archivo electrónico http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Jan_Vermeer_van_Delft_021.jpg

«Cuando Vermeer deserta de los objetos e **intenta** ir al concierto de la ciudad, del mundo, su pintura pierde amor. La figura humana se torna entonces insignificante, como en el paisaje que representa una casa de ladrillos ocre, medio cubiertos por azul enredadera.»⁹



La callejuela (ca. 1657-1658)¹⁰. Jan ver Meer.

VERANO UVAS RÍO

El tiempo pasa por el río

Tan dulcemente como fluye

El agua. Lleva al nadador

Adolescente, enjuto, rojo,

Que bajo el sol de los venados

Como uvas. Las más doradas

Avispas del día aturden

Con zumbidos, destellos, brisas

Rápidas. Cuando sienten un aire

De luna, aléjase silbando

Por la orilla.

⁹ *Diario (1950-1960)*, pág. 309.

¹⁰ Imagen sacada del archivo electrónico http://www.daimi.au.dk/~doina/blog/dmaterial/vermeer-little_street.jpg

- Segunda estrofa:

Se reconoce
El extrajero en ese instante
De demorada luz y fresca
Sombra y vaho entre las frutas.
Mas ya nada es suyo. Verano,
Uvas, río, todo concluye
Con la noche que envuelve y borra
La juvenil cabeza rubia.
Por la ciudad natal en fiesta
Desconocido cruza le hombre.

París, 8.

-¡Mundo en decadencia, se me dirá, mundo de burdeles! Henri Toulouse-Lautrec creó monstruos para que entre ellos su monstruosidad resultara normal.

Toulouse-Lautrec pintó una historia finisecular, trazó con mano vertiginosa y ojo feroz las postrimerías de una clase, las imágenes de dolor y de júbilo, de religión y de vicio, en donde una sociedad quiere permanecer mientras se deslíe irremediabilmente. Mas la pintó **desde afuera**, desde su solitaria reflexión, sin dejarse absorber por el libertinaje pueril y elegante o por las estelas de gloria y de felicidad que toda edad abolida arrastra siempre. [...] ¹¹

¹¹ *Diario (1950-1960)*, pág. 288.



Baile en el Moulin Rouge (1890). Henri Toulouse-Lautrec.¹²

Me refería al ya abolido carnaval de Cúcuta, que precedía a los marasmos de cuaresma, y en el cual se desataban todas las pasiones reprimidas, aherrojadas por la jerarquía, la reputación o la riqueza que esa provinciana sociedad otorgaba. La ciudad polvorienta se abría durante unas cuantas jornadas a los dardos del tórrido esplendor; la calurosa noche igualaba magnates y miserables, libertinos y justos, en estallidos de loca libertad. [...] ¹³

▪ Poema “Valle de Cúcuta”:

«Durante el mes de abril de 1888, en Arles, Van Gogh pinta la primavera: árboles frutales, plenos de flores blancas, o calmos paisajes como el puente sobre el río. El mundo es un frutero rebosante.» ¹⁴

¹² Toulouse-Lautrec (1864-1901) es conocido como el gran cronista de la vida nocturna del París del XIX. Esta pintura, que muestra uno de los muchos bailes que tenían lugar en uno de los cabarets más famosos de París, es una de sus obras maestras. La imagen está sacada del archivo electrónico <http://www.theartwolf.com/articles/impressionism/toulouse-lautrec-moulin-rouge.JPG>

¹³ *Diario (1950-1960)*, pág. 289.

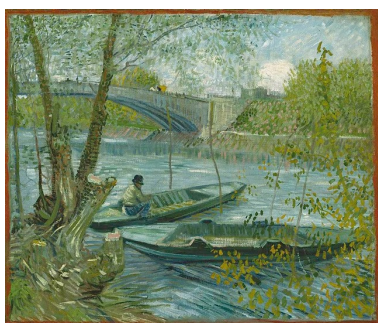
¹⁴ *Diario (1950-1960)*, pág. 310.



Melocotonero en flor (1888). Van Gogh.¹⁵



Almendra en flor (ca. 1890). Van Gogh.¹⁶



Pescando en primavera. El Pont de Clichy (1887).¹⁷
Van Gogh.



Bodegón con seis naranjas (1888). Van Gogh.¹⁸

VALLE DE CÚCUTA

Toco con mis labios el frutero del día.

Pongo con las manos un halcón en el cielo.

¹⁵ El pintor neerlandés Vincent Willem Van Gogh (1853-1890) fue uno de los principales exponentes del postimpresionismo. El cuadro *Melocotonero en flor* forma parte de una serie de cuadros pintados en la primavera de 1888. Van Gogh agrupó los cuadros en series de tres para hacer trípticos y el cuadro central de la primera serie que realizó fue precisamente el que se observa en esta imagen sacada del archivo electrónico

http://bp2.blogger.com/_NJvvizNELEw/SHD-ehYyFDI/AAAAAAAAAu4/o7rcRpH0Hgg/s1600-h/MELOCOTONERO.VANGOGH.jpg

¹⁶ Imagen sacada del archivo electrónico

http://3.bp.blogspot.com/-3zs1QNCbSd4/TVWaAEa-2tI/AAAAAAAAAB4c/_PBKu-QBCYA/s1600/van_gogh_almond.jpg

¹⁷ Este cuadro es una impresión del Puente de Clichy en primavera. Esta imagen está sacada del archivo electrónico

http://1.bp.blogspot.com/_sBb3629GxIA/Sakfr_ByJII/AAAAAAAAABcA/K5baamwoW-s/s1600-h/Fishing+in+spring,+the+Pont+de+Clichy+%28Asni%C3%A8res%29+1887+Art+Institute+of+Chicago.jpg

¹⁸ Imagen sacada del archivo electrónico

http://1.bp.blogspot.com/_ImYVknY_8x8/SMbbfLawqqI/AAAAAADOK/VeDRKiu69-Q/s1600-h/NARANJAS++van+gogh.jpg

Con los ojos levanto un incendio en el cerro.

La querencia del sol me devuelve la vida.

La verdad es le valle. El azul es azul.

El árbol colorado es la tierra caliente.

Ninguna cosa tiene simulacro ni duda.

Aquí aprendí a vivir con el vuelo y el río.¹⁹

- Poema “De repente la música”:

Bruselas, 15

A Betina le digo que la Venus de Cranach –desnuda, pero con vasto sombrero de donde pende fino velo- se le parece: los mismos ojos entornados, voluptuosos; curva nariz de hebrea; grueso labio inferior, senos pequeños; caderas espaciosas; largas piernas rectas y grandes pies ligeramente abiertos. Casi entre ellos, el **Amor** lleno de abejas.²⁰



DE REPENTE LA MÚSICA

La pura luz que pasa

Por la calle desierta.

Nada humano

Bajo el cielo abolido.

La blancura absoluta

De la ciudad confunde

La muerte y el sigilo.²¹

Venus (1532). Lucas Cranach El Viejo.²²

¹⁹ *Si mañana despierto*, pág. 49.

²⁰ *Diario (1950-1960)*, pág. 308.

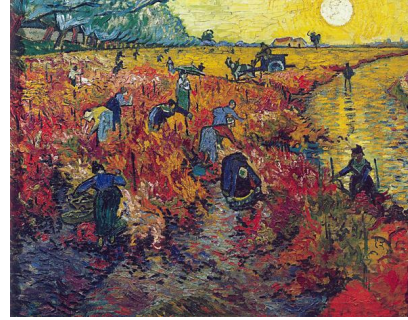
²¹ *Si mañana despierto*, pág. 50.

▪ Poema “Canícula”:

«A propósito de algunos de sus paisajes de junio de 1890 hablaría yo de la sombra del esplendor: ¡la reverberación impecable del verano que nos enceguece y calcina! Bajo el rutilante cielo el mundo se pone negro.»²³



El sembrador (1888). Van Gogh.²⁴



La viña roja (1888). Van Gogh.²⁵



Paisaje a la puesta de sol (1885). Van Gogh.²⁶

²² Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) fue un pintor alemán padre del también pintor Lucas Cranach el Joven (1515-1586). Esta imagen de su cuadro *Venus* fue sacada del archivo electrónico <http://vorzheva.files.wordpress.com/2008/02/venus-lucas-cranach.jpg>

²³ *Diario (1950-1960)*, pág. 310.

²⁴ Imagen sacada del archivo electrónico http://3.bp.blogspot.com/_9rNI0vCW1Ng/RrF8GDTzRpl/AAAAAAAAADI/kcQOaV4r_Tc/s1600-h/Van+Gogh,+el+sembrador,+1888.jpg

²⁵ Imagen sacada del archivo electrónico http://www.insht.es/InshtWeb/Contenidos/Documentacion/TextosOnline/Erga_online/Galeria/Imagenes/SXIX/van-gogh-red-vineyard.jpg

²⁶ Imagen sacada del archivo electrónico http://1.bp.blogspot.com/_ZGcVm4FXV28/R0IjK4AtDI/AAAAAAAAAGk/62BGOKDBgYM/s1600-h/Van+Gogh_Paisaje+a+la+puesta+de+sol.jpg

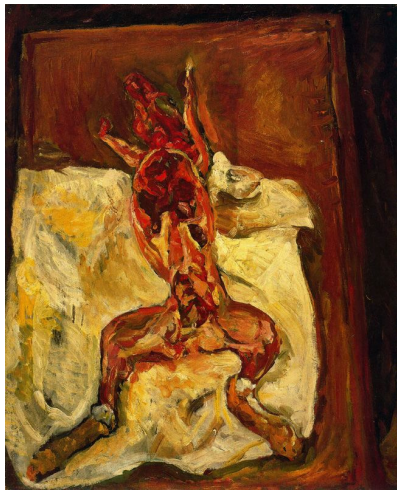
❖ Segunda parte: “**Sospecho un signo**”.

▪ Fragmento “Sospecho un signo”:

1)

«**París, Junio.**

Soutine pintó –o quiso pintar- las más pavorosas y trémulas profundidades de la vida en la figura humana. Fue, por lo tanto, el pintor de la muerte, de la carne que se marchita o se desangra, de la materia que se descompone.»²⁷



*El conejo desollado (1922). Chaïm Soutine.*²⁸

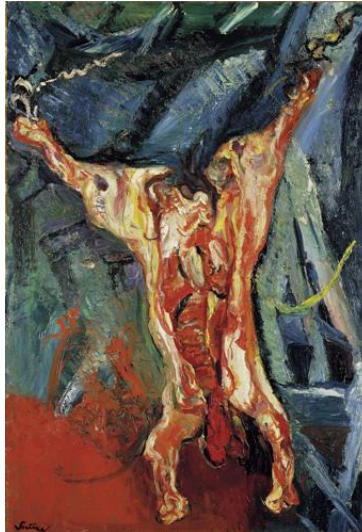


*La carcasa de carne (1923). Chaïm Soutine.*²⁹

²⁷ *Diario (1950-1960)*, pág. 298.

²⁸ Chaïm Soutine (1893-1943), pintor judío de nacionalidad francesa, fue uno de los mayores contribuyentes al movimiento Expresionista mientras vivió en París. Esta imagen del cuadro fue sacada del archivo electrónico <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1001>

²⁹ Imagen sacada del archivo electrónico http://artinvestment.ru/temp/cache/20090523_soutine.jpg



El buey desollado (1925). Chaïm Soutine.³⁰

2)

«El hombre, en sus cuadros, **está siempre en trance de morir.**»³¹



Hombre con gabardina verde (1921). C. Soutine.³²



Mujer loca (1920). Chaïm Soutine.³³

³⁰ Imagen sacada del archivo electrónico
http://3.bp.blogspot.com/_za8nmPFgq_Q/TPXYN5MjVRI/AAAAAAAAAFE/jtYchLO8uy4/s1600/chaim-soutine-boeuf-ecorche-1925.jpg

³¹ *Diario (1950-1960)*, pág. 298.

³² Imagen sacada del archivo electrónico <http://www.fotos.org/galeria/showphoto.php/photo/5195>

³³ Imagen sacada del archivo electrónico
http://bp1.blogger.com/_VN-cHPfQjw8/RdXpJ8QXXtI/AAAAAAAAA0/Dwf9O3JxU-c/s1600-h/soutine34a.jpg

❖ Tercera parte: “Si mañana despierto”.

▪ Poema “Hacia el Cadalso”:

• Primera estrofa:

Brujas, 16

El Juicio Final, de Hieronymus Bosch³⁴:

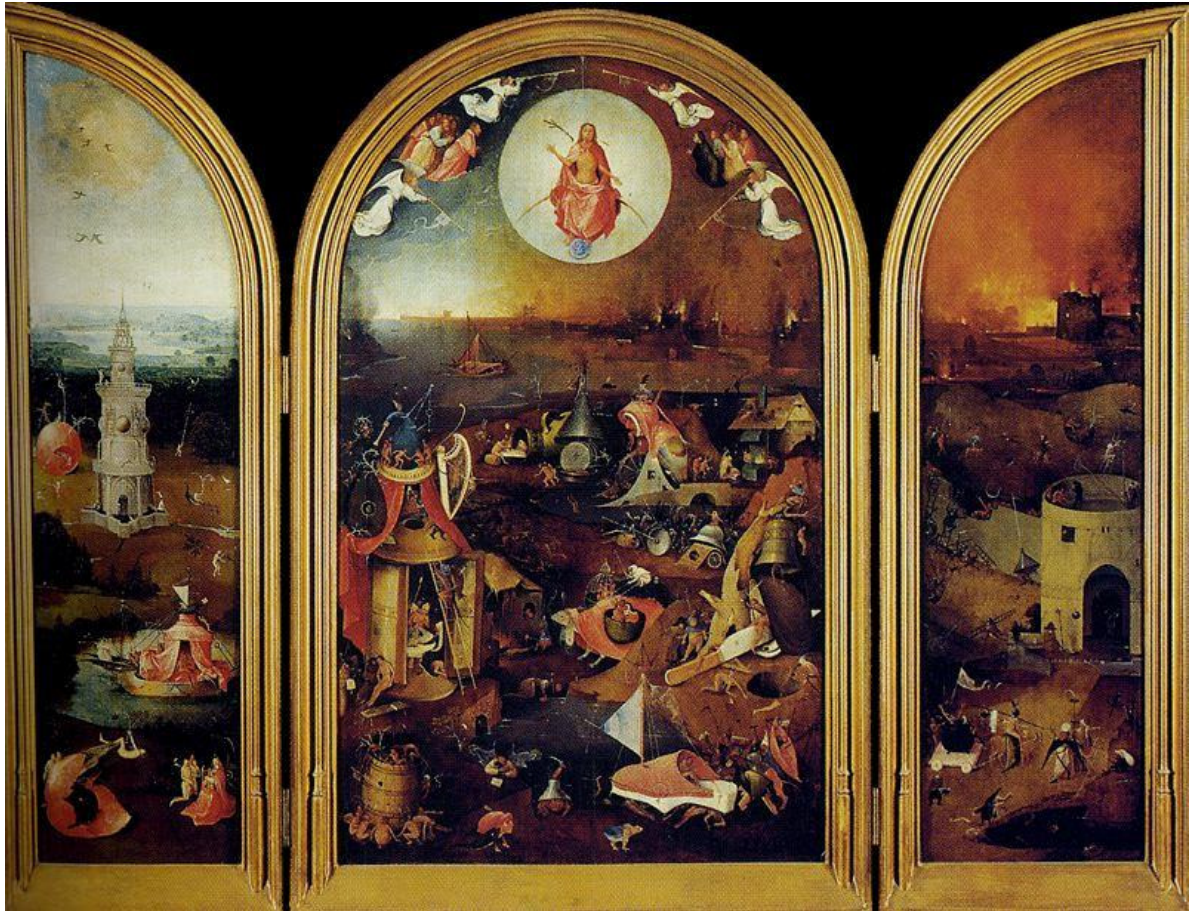
Cristo color de rosa, con un globo azul en los pies, con el laurel o la palma en la diestra y en la siniestra el puñal, reinante en el centro del cielo, representado por estricto círculo, cuyo azul se empalidece alrededor de la implacable figura...

El paraíso, también de color rosa: desnudos, flores o conchas o frutas maravillosas, torres, navío. Reina o santa con cítara. Grácil mujer con una garza en la cabeza, y otra sobre un pavo real rutilante: ¡el ave del paraíso!

El infierno: guerra, bestias desatadas, hombres devueltos a su pavoroso origen. Suplicios. El Gran Rostro, insertado en la Rueda, que devora criaturas.³⁵

³⁴ Jeroen Anthoniszoon van Aeken llamado Hieronymus Bosch o El Bosco (ca. 1450-1516) fue un pintor neerlandés imbuido en la cosmovisión medieval repleta de la creencia en hechiceras, la alquimia, la magia, los bestiarios, los tesoros, las hagiografías...por lo que sus obras resultan difícil de comprender. En sus cuadros abunda el sarcasmo, lo grotesco y una imaginería onírica y, tanto en las pinturas de asunto religioso como en las de tema profano, introdujo todo un mundo de seres normales y monstruosos. Su complejidad simbólica, la burla y la actitud expresiva de los seres pintados influyeron en muchos pintores contemporáneos suyos como Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569) y posteriores como el expresionista James Ensor (1860-1949), o los surrealistas Max Ernst (1891-1976) y Salvador Dalí (1904-1989).

³⁵ *Diario (1950-1960)*, pág. 308.



*Tríptico el Juicio de Brujas (1486). Hieronymus Bosch.*³⁶

- Segunda estrofa:

El Juicio Final, de Pieter Pourbus³⁷:

Dos solicitudes: a la diestra de Cristo, una mujer todavía envuelta en el sudario surge de las profundidades, cadavérica, con ojos de horror ante el mundo; a la siniestra, magnífica mujer desnuda, que apenas alcanza a taparse el pubis con la punta del manto, le da la espalda a los condenados –impelidos por demonios o bestias–.

Tercera solicitud: otra bella mujer, más allá, es arrastrada a los infiernos por un perentorio diablo coronado de conchas verdes.³⁸

³⁶ Imagen sacada del archivo electrónico <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=3704>

³⁷ Pieter Pourbus (1523-1584) fue un pintor renacentista flamenco que se estableció en Brujas en 1540. Destacó en los géneros del retrato, las escenas alegóricas y la pintura religiosa como en el monumental óleo *El Juicio Final*. Su hijo Frans Pourbus el Viejo (1545-1581) y su nieto Frans Pourbus el joven (1569-1622) fueron también pintores.



*El Juicio Final (1551). Pieter Pourbus.*³⁹

- Poema “Si mañana despierto”:

- Primera estrofa:

«Hace años que vengo con alguna regularidad al Louvre para ver dos cuadros: **El concierto campestre**, del Giorgione, y **El barco de los locos**, del Bosco. Pero mientras aquel tiene en mí una significación exacta –suma de dos esplendores: el de la carne y el de la pintura-, éste me causa una resonancia indescifrable, una fascinación.»⁴⁰

³⁸ *Diario (1950-1960)*, pág. 309.

³⁹ Imagen sacada del archivo electrónico <http://www.painting-palace.com/es/paintings/13049>

⁴⁰ *Diario (1950-1960)*, págs. 310 y 311.



Concierto campestre (1510)⁴¹. Giorgione.⁴²

SI MAÑANA DESPIERTO

De súbito respira uno mejor y el aire de la primavera

Llega al fondo. Mas solo ha sido un plazo

Que el sufrimiento concede para que digamos la palabra.

He ganado un día; he tenido el tiempo

En mi boca como un vino.⁴³

⁴¹ Imagen sacada del archivo electrónico

http://4.bp.blogspot.com/_7-SAV_gMyGU/TRuCSddkKul/AAAAAAAAAEs/2XDRkEWHbSQ/s1600/745px-Fiesta_campestre.jpg

⁴² Giorgione (1477-1510), cuyo nombre completo es Giorgio Barbarelli da Castelfranco, fue un pintor italiano representante destacado de la escuela veneciana. Renovó esta escuela superando la rigidez arcaica y dotando a la pintura de mayor libertad en colores y temática. Giorgione, además de retablos y retratos, realizó cuadros sin el sentido didáctico o devocional de los temas mitológicos o religiosos, en los que la acción se sustituían por el mero hecho de la contemplación de la belleza a través de las representaciones de sentimientos poéticos o líricos. También es famoso porque se conoce con certeza su autoría de pocas obras ya que muchos cuadros los dejó si terminar y fueron acabados por otros pintores. En el caso de *Concierto campestre* aún hoy se discute si el autor es Giorgione o su discípulo renacentista Tiziano (1477-1576).

- Segunda estrofa:



*La nave de los locos (ca. 1490-1500). Hieronymus Bosch.*⁴⁴

«Suelo buscarme

En la ciudad que pasa como un barco de locos por la noche.»⁴⁵

⁴³ *Si mañana despierto*, pág. 60

⁴⁴ Imagen sacada del archivo electrónico <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=3704>

⁴⁵ *Si mañana despierto*, pág. 60.

*Stultifera navis*⁴⁶

1)⁴⁷



2)⁴⁸



⁴⁶ Este libro del humanista y escritor alsacio Sebastian Brant o Brandt (c. 1457 o 1458-1521) titulado *Narrenschiff* se tradujo al latín como *Stultifera Navis*, *La nave de los locos*, y se compone de 2079 octosílabos pareados. El libro inspirado en el ciclo de las leyendas griegas de los Argonautas relata el viaje al país de la locura (Locagonia) de 111 personajes de diferente extracción social, cada uno de los cuales encarna un vicio humano. Esta sátira popular contra los vicios humanos se publicó en 1494 en la ciudad suiza alemana Basilea, considerada entonces la ciudad del libro. Su traducción al latín fue por J. Locher en 1497 y esto permitió que fuera leída en toda Europa durante el Renacimiento.

⁴⁷ Imagen sacada del archivo electrónico

http://2.bp.blogspot.com/_fPaq483bTng/S9h3zd7a7AI/AAAAAAAAAbo/XOVmKZOZhGk/s1600/ship+of+fools.jpg

⁴⁸ Imagen sacada del archivo electrónico

http://2.bp.blogspot.com/_fPaq483bTng/S9h3-4zMawI/AAAAAAAAAb4/Jwsa2fYxwsw/s1600/ship+of+fools2.jpg

❖ Sexta Parte: “Despertó tu desnudo”.

▪ Poema “Buscón”:

• Primera estrofa:

BUSCÓN

Vió al fin el buscón los cuerpos juntos.

Eran míseros, feos. Enlazados,

El alma los vendía. Perdido

El seso quedaron los devaneos

De la muerte.⁴⁹



Detalle del Tríptico *el Juicio de Brujas* (1486). El Bosco.⁵⁰

• Segunda estrofa:

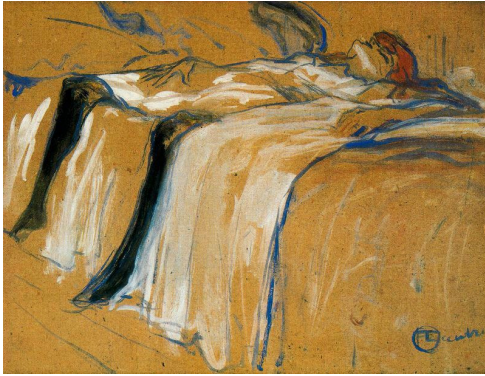
París, 8.

El de Henri Toulouse-Lautrec es un mundo de mujeres. El hombre a quien un accidente le roba toda juventud, enroscado como vibrante serpiente en su deformidad, va a emprender una amarga reflexión plástica. Sus apuntes sobre rostros y cuerpos de hembras espléndidas o miserables denotan una atención infinita, hacen pensar en la lupa de Sherlock Holmes: con el lápiz o el carboncillo o el pincel, Toulouse-Lautrec **busca tensamente lo que le han arrebatado**. Presuponen la reflexión sobre todo lo perdido; para pintar como pinta, el aristócrata baldado debe saber radicalmente lo que la mujer vale, lo que valen las gracias de la tierra. Este saber no es apenas la obra que un talento imperial erige sobre la melancolía, sino sobre todo se nutre del agudo trabajo de la inteligencia. Toulouse-Lautrec no se arrastra hasta la muerte, ni se limita a cantar una nostalgia invencible, sino lucha hasta encontrar una razón de ser plenamente, **una existencia: el suyo es uno de los pocos casos en que la inteligencia hace vivir a un hombre en la pintura.**⁵¹

⁴⁹ *Si mañana despierto*, pág. 70.

⁵⁰ *Vid.* Nota 36.

⁵¹ *Diario (1950-1960)*, pág. 288.



Sola (1896). Toulouse-Lautrec⁵²



Mujer subiéndose la media (1890).
Toulouse-Lautrec.⁵³

Fue tábano,
Comadreja en las vísceras. Sentía
Presurosa destrucción en la sangre.
Violencia le pidieron blancos
Senos, pubis negro; muslos
Abiertos, apretados dientes.
Era Dios y aniquilar podía
Los dos monstruos inermes.⁵⁴

⁵² Este cuadro pertenece a la serie de *sketches* bajo el título “Lasitud” del álbum *Ellas* publicado en 1896. Este estudio pretendía retratar las mujeres en un momento de espontaneidad como en *Sola* donde la mujer está entregada completamente a descansar sin llegar a quitarse las medias ni preocuparse por posar para el retrato. Esta imagen está sacada del archivo electrónico http://www.art-reproductions.net/popup_image/plD/2572

⁵³ Imagen sacada del archivo electrónico

http://1.bp.blogspot.com/_hYs51qpJ7kU/S9wLN10j07I/AAAAAAAAAi0/uYyHnzs_vz0/s1600/Alone,+Toulouse-Lautrec.jpg

⁵⁴ Vid. Nota 49.

- Poema “El instante”:

París, 8.

[...] El mismo hombre que recogió en sus apuntes perfectos un atroz pueblo de **maison close**, es el autor de los **Besos**, óleos en donde fulge el más puro erotismo, el instante en que dos cuerpos bellos y jóvenes se abrazan ante la muerte y atraviesan como un solo incendio la soledad, la angustia, el vacío de la noche humana.⁵⁵



El beso en la cama (1892)⁵⁶. Toulouse Lautrec.



El beso (1892)⁵⁷. Toulouse Lautrec.

Dos cuerpos bellos, siempre
Jóvenes. Nos reconocimos.
Habíamos muerto y despertábamos
Del tiempo. Nos miramos de nuevo
Con reparo. Y volvió la noche
A cubrir los memoriosos.⁵⁸

⁵⁵ *Diario (1950-1960)*, pág. 289.

⁵⁶ Imagen sacada del archivo electrónico

http://2.bp.blogspot.com/_OmqcdHqIJzw/TDeI_WfT89I/AAAAAAAAE4Y/_CdcnV8fWQQ/s1600/el_beso_lautrec.jpg

⁵⁷ Este cuadro como *El beso en la cama* son unos de los primeros sketches sobre lesbianas que pinta Toulouse-Lautrec en un espacio privado como la cama de la habitación. Toulouse-Lautrec intenta reflejar un ambiente relajado donde se puede observar el cariño que se tienen las mujeres. El cuadro más sugestivo es *El beso* en el cual por medio del lenguaje del cuerpo de las mujeres logra transmitir perfectamente su amor. Imagen sacada del archivo electrónico

<http://elblogdevir.files.wordpress.com/2008/07/lautrec-the-kiss.jpg>

⁵⁸ *Si mañana despierto*, pág. 71.

❖ Séptima parte: “Sé que estoy vivo”.

- Poema “Sé que estoy vivo”:

Bruselas, 15

La magnífica sensualidad de los dibujos al óleo, sobre temas mitológicos, de Rubens⁵⁹. Venus surge –hermosa y goteante- de las aguas⁶⁰. Juno exprime uno de sus enormes senos rosados, dorado, y baña con su leche a Hércules. Júpiter se levanta del lecho donde acaba de hacer el amor y deja a la mujer con los muslos entreabiertos.⁶¹



*La vía láctea (ca. 1936-1937)*⁶². Peter Paul Rubens.



*Júpiter y Sémele (s. XVII)*⁶³. Rubens.

⁵⁹ Peter Paul Rubens (1577-1640) fue un pintor barroco de la escuela flamenca. Se caracterizó porque su estilo enfatizaba el movimiento, el color y la sensualidad. Trató toda clase de temas pictóricos: religiosos, históricos, de mitología clásica, escenas de caza, retratos, así como ilustraciones para libros y diseños para tapicerías. Como todos los grandes pintores de su época, Rubens contó con un gran taller formado por aprendices y estudiantes, algunos de los cuales –como el pintor flamenco Anton Van Dyck (1599-1641)- se convertirían con el tiempo en artistas profesionales por méritos propios. El taller también se encargaba de la gestión de contratos de modelos, animales y naturalezas muertas que ofrecía luego a especialistas en el tema. Algunos de los cuadros de Rubens fueron sólo pintados a medias por él o simplemente los supervisaba en el taller.

⁶⁰ No se ha incluido la imagen de este cuadro porque no se ha podido comprobar a cuál se refiere Gaitán Durán. Posiblemente haga referencia al cuadro El nacimiento de Venus (ca. 1936-1937) atribuido en ocasiones a Rubens pero sobre todo al también pintor barroco Cornelis de Vos (1584-1651) quien trabajó con frecuencia como colaborador de Rubens.

⁶¹ *Diario (1950-1960)*, pág. 308.

⁶² Este cuadro es uno de los más famosos de Rubens y narra un pasaje de la historia de Hércules inspirado en la Metamorfosis de Ovidio. Júpiter, su padre, aprovechando que su esposa Juno dormía decidió amamantar el hijo que había tenido con Alcmena. Al despertarse un día Juno contempló sorprendida al pequeño y lo retiró bruscamente, produciéndose el derramamiento de la divina leche en la bóveda celeste y provocando así el origen de la Vía Láctea según la mitología clásica. El destino de este lienzo sería la Torre de las Paradas cuya decoración fue encargada a Rubens por Felipe IV; 63 de los 120 lienzos tenían como asunto escenas mitológicas. Imagen sacada del archivo electrónico http://3.bp.blogspot.com/_pJm8j1yyJqM/SZ9CctfryYI/AAAAAAAAAAM/0ZftnIVcrVg/s1600-h/RUBENS%2520La%2520via%2520lactea.jpg

⁶³ No se sabe la fecha exacta de este cuadro que representa la historia de Sémele, hija de Cadmo y Harmonía, la amante de Zeus o Júpiter para los romanos. Según la mitología clásica tras concebir Sémele un hijo de Júpiter la esposa del dios del Olimpo, Juno, decide castigarla. Transformándose en la nodriza de Sémele Juno habla con ella y le dice que no se fíe del dios y que le pida una prueba de su

- Poema “Siesta”:
- Tercera parte:

El Beso podría llamarse también **El desafío del Amor a la Muerte**. Los amantes están unidos, frente contra frente, boca contra boca, pecho contra pecho, sexo contra sexo; forman en el granito un bloque indestructible. Para ellos no existe el mundo o, más exactamente, el mundo se reduce a su abrazo.

Quería hablar sobre el poder o la perpetuidad de la creación. Sospecho, sin embargo, que si, en la mañana de primavera, a estos amantes les faltara el sol, el follaje, el pájaro cantor, no serían para nosotros los vencedores de la nada. La comunión de la obra y del mundo ha restaurado, en definitiva, la continuidad de la vida y ha triunfado sobre la muerte.⁶⁴



***El beso* (1908)⁶⁵. Constantin Brancusi.⁶⁶**

Sobre el polvo invencible en que has dormido

Esta sombra ligera marca el peso

De un abrazo solar contra el destino.

Somos dos en lo alto de una vida.

Somos uno en lo alto del instante.

Tu cuerpo es una luna impenetrable

Que el esplendor destruye en esa hora.

Cuando abro tu carne hiero al tiempo,

Cubro con mi aflicción la dinastía,

Basta mi voz para borrar los dioses,

identidad. Sémele atemorizada le ruega a Júpiter que le manifieste todo su poder y éste desesperado se muestra ante ella armado de sus rayos. Al no poder soportar el resplandor de los rayos de Júpiter Sémele se quema y muere pero Júpiter logra salvar al hijo extrayéndolo del seno materno e introduciéndolo en su muslo. Al cabo de un tiempo nace Baco. Imagen sacada del archivo electrónico <http://losandaresdemedusa.blogspot.com.es/2010/06/zeus-y-semele.html>

⁶⁴ *Diario (1950-1960)*, pág. 294.

⁶⁵ Imagen sacada del archivo electrónico http://4.bp.blogspot.com/-HQRE26vyNek/TWA0-I6FW8I/AAAAAAAAA8/_X31vtjNoLk/s1600/Brancusi-le-baiser.jpg

⁶⁶ Constantin Brancusi (1876-1957) fue un escultor rumano que se desarrolló y se dio a conocer en París. Está considerado como uno de los grandes escultores del siglo XX y su obra ha influido en nuevos conceptos de la forma en escultura, pintura o diseño industrial. Su obra evolucionó desde 1908 hacia un estilo muy personal, geométrico, con una eliminación de los detalles que le condujo casi a la abstracción, proponiendo una realidad distinta. De esta manera, dejaba de lado el realismo escultórico del siglo XIX para dar paso al arte abstracto que se abría camino.

Me hundo en ti para enfrentar la muerte.⁶⁷

- Cuarta parte:

«Madrid, 4 de abril de 1959.

En **El Triunfo de la Muerte**, de Brueghel⁶⁸, hay dos amantes embelesados, a quienes nada importa la desoladora invasión de los esqueletos. Viven ante la muerte un irrepetible instante; han alcanzado la plenitud del erotismo.»⁶⁹.



El triunfo de la muerte (ca. 1562)⁷⁰. Pieter Brueghel.

⁶⁷ *Si mañana despierto*, págs. 75 y 76.

⁶⁸ Pieter Brueghel el Viejo (ca. 1525-1569) fue un pintor y grabador de los Países Bajos considerado uno de los grandes maestros del siglo XVI. Padre de Pieter Brueghel el Joven y de Jan Brueghel el Viejo. Los dos hijos pintaron aunque el primero se dedicó más a la escritura. La influencia más notable de Pieter Brueghel el Viejo fue El Bosco y se especializó en paisajes poblados de campesinos, en un estilo más sencillo que el del arte italiano que prevalecía en ese tiempo.

⁶⁹ *Diario (1950-1960)*, pág. 288.

⁷⁰ Este cuadro representa los aspectos cotidianos de la Europa de mediados del siglo XVI. La vestimenta, entretenimientos como los juegos de cartas, los instrumentos musicales, un reloj mecánico, los servicios de funeral e incluso el método común de ejecución de criminales los logra retratar perfectamente. Esta imagen del cuadro está sacada del archivo electrónico <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:The triumph of death.jpg>

El fugitivo sol busca tus plantas,
El mundo huye por el firmamento,
Llenamos esta nada con las nubes,
Hemos hurtado al ser cada momento,
Te desnudé a la par con nuestro duelo.
Sé que voy a morir. Termina el día.⁷¹



❖ Octava parte: “**Nos separaban dioses**”.

▪ Poema “Por la sombra del valle”:

• Segunda estrofa:

Amsterdam, 21.

A propósito de algunos paisajes de junio de 1890 hablaría yo de **la sombra del esplendor**. [...]

En otro cuadro de la misma época la relación se invierte: el cielo es negro, azul oscuro y negro; y del mundo, intensos trigales dorados, levanta vuelo una bandada de sombríos pájaros.⁷²

⁷¹ *Si mañana despierto*, pág. 76.

⁷² *Diario (1950-1960)*, pág. 310.



***Campo de trigo con cuervos (1890)*⁷³. Van Gogh.**

Vagaba todavía
La noche por los cerros.
Nadie le respondía
Y lloró su destierro.
Era Adán. Era el miedo
Inmemorial: la muerte.
La soledad. El tigre
Del tiempo contra el hombre.⁷⁴

⁷³ Comúnmente considerado el último cuadro de Van Gogh no se sabe con exactitud si realmente fue el cuadro final. Van Gogh dejó escrito que pintó tres cuadros en Auvers con largos campos de trigos bajo un cielo tormentoso. La interpretación usual del cuadro es que refleja el problema mental que atravesaba el pintor y que probablemente haya sido la premonición de su muerte. Esta imagen del cuadro está sacada del archivo electrónico

http://3.bp.blogspot.com/_uX-U-u537B4/TRIxrV9IVCI/AAAAAAAAAGx8/2z5chKO90Nc/s1600/campos-de-oro1.jpg

⁷⁴ *Si mañana despierto*, pág. 80.

10. ANEXOS.


Las imágenes adjuntas de las siguientes páginas son estas en este orden:

- Suplemento literario del periódico colombiano El Tiempo del domingo 28 de septiembre de 1952, Bogotá. Portada y poema “Presencia del mar” de Carlos Obregón (págs. 1 y 2).
- Portada y contraportada de la primera edición del poemario *Distancia destruida* de Carlos Obregón. Publicada por la editorial Graficas Valera, Madrid, 1957.
- Portada, contraportada y fecha de impresión de la primera edición del poemario *Estuario* de Carlos Obregón. Esta edición pertenece a la Colección Juan Ruiz de Las Ediciones de los Papeles De Son Armadans, Madrid-Palma de Mallorca, 1961.
- Portada, contraportada y fecha de impresión de la primera edición de *Si mañana despierto* de Jorge Gaitán Durán por Ediciones Mito que incluye parte del *Diario de un viaje (1950-1960)*.
- Dibujo de la cara de Jorge Gaitán Durán por la artista colombiana Lucy Tejada Sáenz (1920-2011).

Exp
lode
quest
ajus
Mé:
cost
un
tele
cl
tar
u s
ica
gran
to.

PRESENCIA DEL MAR

Especial para EL TIEMPO



s Andes.
 aya.
 le los blancos.
 res lejanos.
 es de luna.
 .
 ano de mil años.
 rones.
 as.
 nitas.
 ursos

tes
lientos.

o que somos—
dirijo
molumente en mi ser—

III

obrado de pensamientos
es en la aurora,
haber vivido sus tormentas
sus íntimas pasiones—
ni KATHARSIS
ni líquidas voces.
mi estrella
más allá de la nada.

Los ritmos latentes en mi sangre
aturadas.
curado de pulso
—en tu seno—

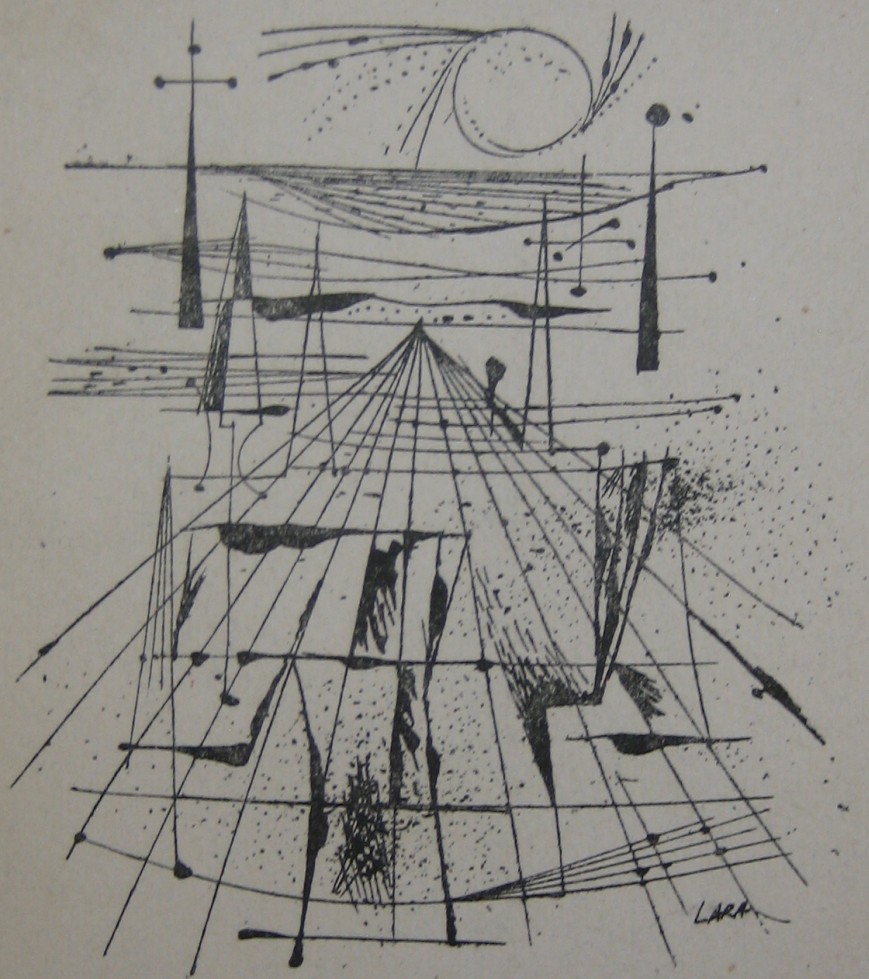
Pigroza
 y tus venas
 densidad soberbia
 mágica con mis besos.
 en ti todos mis deseos—
 recóndito espíritu
 ritmos de brisas.
 eres fustas
 últimos ritos de mi venas.
 bellos tornátiles
 a frenética orgía.
 velas.
 (mpañero)
 potentes
 arina
 nacidos con tus voces
 nubrian todas mis pieles
 ando mi vida.
 dirijo
 meclume en mi sér—
 en ti todos mis deseos—

sangre
sobre adolescente
os mios
e activos deseos.
mis móviles células
le el hombre principal.
sexo multiforme
a hembras, y los siglos.
en ti todos mis ritmos—
antos
cer.
deros los caudales.
antes las montañas.
enterrada en la tierra
metales.
mi vos
uerza
un eco en tu potencia.
te?
futura

dirijo
cólume en mi ség—

presencia—
o legado por el Genio.

CARLOS OBREGON



DISTANCIA
DESTRUIDA

R. 3487

R 3237.
RD. 10.03.51

CARLOS OBREGON

DISTANCIA
DESTRUIDA



MADRID
1957

Copyright by

Gráficas Valera, S. A.—Libertad, 20.—Madrid.

I

Silenciosa visión de un mundo sumergido,
la forma de mi pensamiento la he perdido
y tu imagen lejana me refleja
un bosque de paz desconocida.
Infinito espejismo—
en una noche profunda, vaga

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre
papel de hilo verjurado Vilaseca, numerados
y con el nombre del suscriptor impreso.

R 301618
Carlos Obregón

ESTUARIO

..



Las
Ediciones
de los
PAPELES DE SON ARMADANS
•
COLECCIÓN JUAN RUIZ, VII.
Madrid - Palma de Mallorca
MCM LXI

CARLOS OBREGÓN / ESTUARIO

1/P
1961

ES PROPIEDAD
Reservados todos los derechos
Copyright by Carlos Obregón, 1961

PRINTED IN SPAIN

N.º Rgtr.º 5102-61.
Depósito LEGAL. P. M. 476. - 1961.

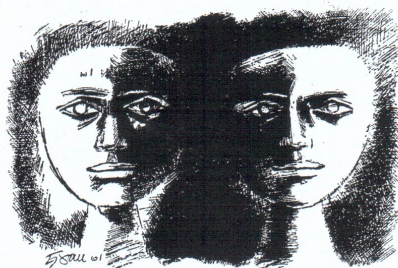
Compuesto a mano e impreso en los talleres de Mossèn Alcover, Palma de Mallorca

CO
861.6
9145

Ag x 2541

JORGE GAITAN DURAN

SI MAÑANA DESPIERTO



EDICIONES MITO

Poesía Contemporánea

BOGOTÁ, D. E.

00-30-52 280 191120

021191

LA PRIMERA EDICION
"SI MAÑANA DESPIERTO"
CONSTA DE 29 EJEMPLARES
FUERA DE COMERCIO MARCADOS
DE A A Z Y 1.000 EJEMPLARES
NUMERADOS DE 1 A 1.000

Nº 0672

"SI MAÑANA DESPIERTO"
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL DIA 23 DE DICIEMBRE
DE 1961, EN ANTARES LTDA.,
TRANSVERSAL 6ª N° 27-10, BOGOTA,
D. E., COLOMBIA, SIENDO JEFE
DE TALLERES CESAR A. MARTINEZ

